В. ЖИРМУНСКИЙ.

КОМПОЗИЦИЯ ЛИРИЧЕСКИХ СТИХОТВОРЕНИЙ.

Издательство „ОПОЯЗ“.
СБОРНИКИ ПО ТЕОРИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА.
ПЕТЕРБУРГ 1921.

2-я Госуд. тип. Галерная, 1. Р. В. Ц.

ВВЕДЕНИЕ.

Изучение композиции имеет целью выяснить те художественные принципы, которыми определяется в произведении искусства его внешнее построение, распределение или расположение в нем художественного материала. Материалом поэзии является язык; отсюда—основная задача работы: выяснить те факты языка, в которых прежде всего осуществляется композиционное задание. Первоначальными факторами композиции в стихотворении мы считаем ритм и синтаксис. В этом смысле в дальнейшем нам придется неоднократно ссылаться на интересные работы О. М. Брика („Звуковые повторы", в сборнике „Поэтика", и „О ритмико-синтаксических фигурах"—доклад, читанный в „Обществе изучения поэтического языка" и, к сожалению, до сих пор не напечатанный); с автором этих работ мы сходимся в признании параллелизма явлений ритма и синтаксиса и принимаем терминологию, предложенную им для изучения звуковых повторов и их роли в стихе. Мы хотели бы, исходя из общих положений теоретической поэтики, наметить методы изучения композиции и основные типы композиционного членения. В описании этих типов мы не стремимся к исчерпывающей полноте примеров и даже ограничиваемся, где это возможно, материалом русской лирики XIX века, как более доступным для читателя. В виду отсутствия в этой области каких бы то ни было работ, самое описание материала, хотя бы предварительное, представляет интерес и для теоретика, и для историка русской поэзии. Такое предварительное описание и первоначальную классификацию мы предлагаем в дальнейшем, самым существенным в ней считая те общие принципы, которые положены в основу этой классификации. Касаясь в отдельных главах (в главе о строфическом членении, о строфах с канонизованными повторениями) вопросов уже известных и изученных, мы стараемся по новому подойти к этим вопросам в связи с общими проблемами науки о композиции.

*

Задача и метод.

Во всякой классификации приемов словесного искусства, во всякой „теоретической поэтике“ различаются три группы явлений, три основных отдела: 1. стилистика; 2. тематика; 3. композиция (¹). Стилистика есть учение о поэтическом языке в узком смысле слова, своего рода „поэтическая лингвистика“: она рассматривает применение фактов языка к художественному заданию. Сюда относится поэтическая фонетика или учение о „благозвучии“ (эвфония) и, как основная часть ее,—„метрика“; поэтическая семасиология, или учение о художественном пользовании смыслом слов („учение о тропах“ традиционной стилистики); поэтический синтаксис; наконец, все вопросы, связанные с художественным использованием исторических наслоений в языке (архаизмы, неологизмы, варваризмы, провинциализмы и т. д.).

Тематика рассматривает поэтические „темы“: то, о чем говорится в стихотворении. В практической речи „содержание“ является определяющим, единственно важным; слово становится абстрактным, алгебраическим знаком для обозначаемого им понятия. В поэтической речи это содержание, как тема, подчинено общему художественному заданию, служит, как один из поэтических приемов наравне с другими, общей задаче—созданию художественного впечатления. Элемент „тематизма“ присущ всякой человеческой речи, как таковой. Каждое слово, употребляемое поэтом, есть уже тема и может быть развернуто в художественный мотив. Каждое предложение, которым нечто высказывается, есть зародыш развития поэтического сюжета. Многие художественные направления определяются особенностями своего тематизма, „словесными темами“; так, словарь сентиментальной лирики (слезы, вздохи, печаль, сумрак, томный, нежный, неясный и т. д.) отличает ее от других поэтических направлений в гораздо большей степени, чем те или иные явления в области стилистики (эмоциональные повторения, вопросы, восклицания).

Композиция обозначает, как это показывает само слово, построение (распределение, расположение) художественного материала. Как и тематика, она имеет корни в некоторых свойствах самого речевого материала. Всякий речевой материал построен в какой-то последовательности, располагается в определенные ряды. Характер этого расположения является различным в зависимости от той задачи, которой расположение определяется. Мы различаем в языке различные функции, различную внутреннюю телеологию (²). Посмотрим, как изменяется построение речевого материала в зависимости от изменения функций самого языка.

Практическая речь подчинена коммуникативной функции: ее задача—сообщить известную мысль как можно более кратко и ясно; экономия средств при возможно быстром достижении цели является здесь определяющим фактором. При расчленении научного сочинения или логической цепи доказательств эти мотивы играют решающую роль: логическое членение самого содержания мысли определяет собой и расположение соответствующего речевого материала. В этом чисто логическом членении художественный закон проявляется только в обычном требовании простейшей пропорциональности и соответствия частей: напр., было бы недопустимо, чтобы вступление занимало половину всего изложения. Но и это требование основано не столько на художественном законе, сколько на естественных условиях логического членения: сравнительной вескости или значительности каждой части с логической точки зрения.

Представим себе другого рода высказывания, подчиненные функции убедительности, эмоционально-волевого воздействия на воспринимающего: приемы такой речи изучает риторика. Известно, что риторические фигуры представляют иногда большое сходство со стилистическими приемами поэтического произведения. Такое же сходство наблюдается и в построении ораторской речи. Мы можем представить себе в речи оратора ряд доказательств, направленных к одному и тому же выводу. Доказательства могут быть построены по принципу параллелизма (во-первых..., во-вторых..., в-третьих...) и нарастания (climax), вывод—что „Карфаген должен быть разрушен"—повторяться, как припев. Стилизованный пример такого построения мы имеем в надгробных речах Антония и Брута в „Юлии Цезаре" Шекспира; при чем в речи Антония повторяющаяся концовка иронически контрастирует с содержанием предшествующих отрывков („Но Брут сказал: он был честолюбив, А Брут, бесспорно, честный человек").

В языке, подчиненном художественному заданию, в произведении словесного искусства, композиция становится законом расположения словесного материала, как художественно расчлененного и организованного по эстетическим принципам целого. Словесные массы служат материалом, который поэтом подчиняется формальному заданию, закономерности и пропорциональности расположения частей. Перед художником—как бы хаос индивидуальных, сложных и противоречивых фактов, смысловых (тематических), звуковых, синтаксических, в который вносится художественная симметрия, закономерность, организованность: все отдельные, индивидуальные факты подчиняются единству художественного задания. Это соответствие, конечно,—не безусловно точная, геометрическая симметрия; происходит, как во всяком искусстве, борьба между хаотическим, индивидуальным, и закономерно построенным, гармонически повторяю-

щимся. Произведение искусства одновременно индивидуально и закономерно, в нем хаос просвечивает сквозь легкие покровы создания. Эту противоположность мы осветим еще в дальнейшем на борьбе между закономерностью метрического задания и индивидуальным своеобразием реального ритма стиха.

В произведении словесного искусства мы можем, конечно, как и в практической речи, и в бо̀льшей степени, чем в практической речи, говорить о построении самого „содержания", о „тематической композиции". Повторения, контрасты, параллелизмы, периодичность, кольцевое или ступенчатое строение могут быть рассматриваемы, как приемы чисто сюжетной композиции, без всякого отношения к словесному материалу. В художественной прозе мы нередко довольствуемся таким рассмотрением. В поэзии, однако, и в особенности в поэзии лирической, одновременно с тематическим построением организуется, подчиняясь общему композиционному заданию, и самый словесный материал. Рассмотрим следующий пример. В статье „Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля" („Поэтика") Викт. Б. Шкловский приводит целый ряд случаев „ступенчатого" строения сюжета („тематическая" или „сюжетная" композиция, по нашей терминологии): напр., чтобы совершить чудесный подвиг, для которого нужно напряжение сил A_m, выезжает (в былине или сказке) сперва младший богатырь (A^{m-2}), потом средний (A^{m-1}), наконец—старший (A^m). В былине такое построение сюжета вызывает, однако, аналогичные явления в чисто словесном построении; мы наблюдаем в подобных случаях традиционные словесные повторения: „Молодой Вольга Святославгович Посылает тут два-три добрых молодца Со своей с дружинушки хороброей Да к этой ко сошке кленовенькой, Чтобы сошку с земельки повыдернули, Из омешиков земельку повытряхнули, Бросили бы сошку за ракитов куст..." и т. д. Далее: „Молодой Вольга Святославгович Посылает он целым десяточком Он своей дружинушки хороброей А ко этой ко сошке кленовоей..." и т. д. Наконец: „Молодой Вольга Святославгович Посылает он всю дружинушку хоробрую..." и т. д.

В лирическом стихотворении эта композиционная упорядоченность самого словесного материала становится особенно очевидной. Попробуем определить ее лингвистическое основание на более или менее очевидном случае.

Когда волнуется желтеющая нива,
И свежий лес шумит при звуке ветерка,
И прячется в саду малиновая слива
Под тенью сладостной зеленого листка;
Когда, росой обрызганный душистой,
Румяным вечером иль утра в час златой,

Из под куста мне ландыш серебристый
Приветливо кивает головой;
Когда студеный ключ играет по оврагу
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,
Лепечет мне таинственную сагу
Про мирный край, откуда мчится он:
Тогда смиряется в душе моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе,
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога.

Мы видим в этом стихотворении композиционное расчленение материала, которое одновременно осуществляется в разных сторонах художественного произведения. Во-первых—чисто смысловое членение, закономерность и построенность самого содержания: период из двух частей (природа: I, II, III—и душа: IV) с трехчленным параллелизмом первой части (I : II : III). Во-вторых—синтаксический параллелизм: все стихотворение представляет из себя развернутое сложное предложение, причем отрывки I, II и III представляют синтаксически соподчиненные придаточные предложения (и в этом смысле параллельные: когда... когда... когда) к IV отрывку, как главному предложению (тогда...). Наконец, в третьих,—и смысловая и синтаксическая расчлененность становятся ощутимыми и художественно действенными только на фоне метрического членения звукового материала (метрически равные строфы, из которых I, II и III заключают полностью каждое из трех придаточных предложений, а IV—полностью главное).

Отчетливость композиционного членения всех указанных элементов (смыслового, синтаксического, фонетического) подчеркивается повторением начального слова („когда"—„тогда"), словесной „анафорой", определяющей каждый раз звуковое (в частности—метрическое), смысловое, синтаксическое начало каждой композиционной единицы.

Итак, композиция лирического стихотворения одновременно предполагает закономерное расчленение и фонетического, и синтаксического, и тематического материала. Для определения языковых источников художественного построения поэтической речи особенный интерес представляет изучение ритмико-синтаксического построения.

Композиция и метрика. Стих.

В своих работах по метрике известный немецкий ученый Рудольф Вестфаль различает два вида искусств (³). С одной стороны—искусства изобразительные (живопись, архитектура, скульптура), произведения ко-

торых расположены неподвижно в пространстве, в ряде возможных движений предмета, как бы фиксируя одно неизменное и остановившееся положение; с другой стороны—искусства „музические“ (музыка, поэзия, пляска), материалом которых служит какое-нибудь движение во времени (звуки, слова, движения человеческого тела). Основным принципом композиции в искусствах изобразительных являются различные формы симметрии (в широком смысле), т. е. различные приемы художественно-закономерного расположения материала в пространстве; в то же время основным принципом композиции в искусствах музических является ритм, как важнейший фактор художественно-закономерного построения материала во времени.

Мы видели на примере стихотворения Лермонтова, что синтаксическое и тематическое построение словесного материала в поэзии происходит на фоне композиционного упорядочения ритмической структуры произведения. В этом отношении главной композиционной единицей в области метрики является строфа. Однако каждый отдельный стих, как часть ритмического целого, уже является композиционно построенным, поскольку фонетический материал человеческой речи подвергается в нем художественному упорядочению, подчиняясь известному ритмическому закону.

В поэзии, как словесном искусстве, ритмический закон осуществляется в некотором единообразном чередовании сильных и слабых слогов, об'единенных в неизменно повторяющиеся фонетические ряды („стихи“). Закон чередования выражается нами в определенной метрической схеме. Реальный ритм стиха отступает от этой схемы, как и вообще закономерность в искусстве нигде не переходит в математически правильный закон. Но основное задание, выражаемое метрической схемой, основное движение или „импульс“ (по терминологии Брика) ощущается нами в ряде стихов, взятых как целое, каковы бы ни были „отступления“ в отдельных стихах ([4]).

Первоначально мы имеем в метрическом законе лишь построение звукового рода, „фонетическую“ композицию, которая выражается в закономерно-упорядоченном расположении сильных и слабых (ударных и неударных) слогов. К этому упорядочению ритма присоединяется, однако, тотчас же композиционное распределение других элементов словесного материала: основной метрический импульс или закон как бы захватывает своим действием все стороны художественной речи, давая бесформенному хаотическому материалу некоторую стройность и гармоничность построения. Прежде всего ритмическому распределению подчиняются качественные элементы гласных и согласных (словесная инструментовка). Организуются в различной степени ударные гласные („гармония гласных“). Пушкин: „Равнодушно бури жду“ (гармония на у). Лермонтов:

„Уста прилипали к устам“ (гармония на а). Тютчев: „Наш дольний мир лишенный сил“ (о-и-о-и). Брюсов: „Отрадой сладостной вошла“. „Многоцветный блещет меч“ Бальмонт: „Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце (и-о, и-о) И синий кругозор (и-о). Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце (и-о, и-о) И выси гор“ (ы-о). Пушкин (гармония на у): „Брожу ли я вдоль улиц шумных, Вхожу ль во многолюдный храм, Сижу ль меж юношей безумных, Я предаюсь моим мечтам...“ Аллитерируют „опорные“ (предударные) или начальные согласные; Пушкин: „Шипенье пенистых бокалов И пунша пламень голубой“. Бальмонт: „Вечер. Взморье. Вздохи ветра. Величавый возглас волн“. Возникают различные виды звуковых повторов (ср. статью О. Брика. Поэтика, стр. 19) которые, наконец, в форме рифмы, как постоянной концовки, или аллитерации (в древне-германской поэзии) могут играть в стихе организующую роль.

Иногда построение стиха определяет собой также расположение синтаксических групп. Каждый стих напр. может заключать самостоятельную, между собой связанную группу слов или законченное предложение. Ср. у Фета: „Поздним летом в окна спальной | (I группа) Тихо шепчет лист печальный, | (II группа) Шепчет не слова || (предложение). Но под легкий шум березы | (I группа) К изголовью, в царство грезы (II группа) Никнет голова“. || (II предложение). Или у Пушкина: „Брожу ли я вдоль улиц шумных, | (I прид. предл.), Вхожу ль во многолюдный храм, | (II прид. предл.), Сижу ль меж юношей безумных | (III прид. предл.), Я предаюсь моим мечтам“. || (главное предл.).

Прием „переноса“ (enjambement), несовпадения метрической единицы (стиха) с единицей синтаксической (предложением), т. е. те случаи, когда предложение заканчивается или начинается в середине стиха, становится ощутимым только на фоне привычного совпадения синтаксических групп с ритмическими. Исторически-первоначальная, песенная лирика „переноса“ не знает (5). В поэзии литературной употребление „переноса“ возникает по контрасту к привычному и ставшему уже художественно невыносимым строжайшему совпадению единиц ритмических и синтаксических (у французских романтиков в двустишиях классического александрийского стиха; у английских сентименталистов, Томсона и др., в особенности в более свободном белом стихе, после господства двустиший пятистопного ямба со строгой цезурой и с „запрещенным“ переносом). Но не только исторически enjambement есть прием разрушения привычного совпадения границ предложения и стиха; теоретически в каждом данном стихотворении отдельные случаи enjambement, несовпадения, как бы часты они ни были, „разрешаются“ (как диссонанс) в последующих случаях, где конец предложения совпадает с концом стиха:

Все говорят: нет правды на земле! | (законч. группа),
Но правды нет и выше! Для меня (перенос)
Так это ясно, как простая гамма. || (законч. группа).

Наконец, в пределах каждого отдельного стиха в распределении синтаксического материала могут быть отмечены повторяющиеся формы (по терминологии О. М. Брика „ритмико-синтаксические фигуры“). Мы имеем в виду различные случаи ритмико-синтаксического параллелизма. Наиболее обычный случай: стих распадается на два полустишия с одинаковым расположением соответствующих синтаксических элементов, часто с повторением начального слова (анафорой). Пушкин: Дар напрасный, дар случайный. В час незабвенный, в час печальный. Фет: Струйки вьются, песни льются. Бальмонт: Хочу быть дерзким, хочу быть смелым. Брюсов: Это ль пламя? Это ль кровь? Примеры ритмико-синтаксического параллелизма чрезвычайно многочисленны. Более редкие случаи—обращенного параллелизма. Пушкин: В косматой шапке, в бурке черной. Брюсов: Жуткий шорох, вскрик минутный. В обычной терминологии это т. н. „хиазм“. Применяя предложенные О. М. Бриком приемы нотации звуковых повторов (ср. „Поэтика“, стр. 62) мы можем говорить здесь об обратном ритмико-синтаксическом параллелизме типа: ВА.

Все приведенные выше примеры указывают на значение ритма, как организующего принципа по отношению к словесному материалу отдельного стиха. При этом мы имеем дело с элементарными формами композиции, т. е. художественного распределения словесного материала в пределах отдельного стиха. Но наша задача—изучение композиции целого стихотворения, распределения материала в пределах большого и сложного поэтического задания. Принципы исследования и здесь остаются неизменными. При изучении композиции ритмического материала мы должны исходить из основной композиционной единицы—строфы.

Метрическая композиция. Строфа.

Представим себе композиционно-нерасчлененную группу ритмических рядов или стихов; каждый ряд имеет пять метрических ударений на четных местах. Получится самая общая метрическая схема обычного в русской поэзии драматического белого стиха.

Зачатки композиционного членения этой бесформенной группы даны уже в членении синтаксическом: там, где конец предложения совпадает с концом стиха, заканчивается ритмико-синтаксический период. Периоды эти различной величины (два, три, четыре, пять, шесть стихов и т. д.). При этом большие периоды обычно распадаются в свою очередь на меньших размеров группы, тоже различной длины: предло

жения, образующие такие группы, менее самостоятельны в смысловом и синтаксическом отношении (обычные знаки препинания: точка с запятой, двоеточие, однако и точка) и потому примыкают друг к другу; они „сопоставлены“ в более обширные единицы, какими являются периоды.

В нижеследующем отрывке мы отмечаем периоды двумя чертами (||), а более мелкие группы одной чертой (|). Синтаксические членения внутри стиха (при „переносе“) мы оставляем в стороне, т. к. в данном случае имеем в виду распадение ритмических рядов на отдельные группы с помощью синтаксического членения.

Не сетуй, брат, что рано грешный свет
Покинул ты, что мало искушений
Послал тебе Всевышний. Верь ты мне: |
Нас издали пленяют слава, роскошь
И женская лукавая любовь. ||
Я долго жил и многим насладился: |
Но с той поры лишь ведаю блаженство,
Как в монастырь Господь меня привел. ||
Подумай, сын, ты о Царях великих: |
Кто выше их? Единый Бог. Кто смеет
Противу них? Никто. А что же? Часто
Златой венец тяжел им становился: |
Они его меняли на клобук. ||
Царь Иоанн искал успокоенья
В подобии монашеских трудов. |
Его дворец, любимцев гордых полный,
Монастыря вид новый принимал: |
Кромешники в тафьях и власяницах,
Послушными являлись чернецами,
А грозный Царь—игумном богомольным. ||

Тот же пример драматического белого стиха показывает нам зачатки членения чисто метрического. Чередуются стихи в десять и одиннадцать слогов, с мужским (м) и женским (ж) окончанием. На первый взгляд они расположены в беспорядке. Но внимательнее присматриваясь, мы находим различные типы окончаний ритмико-синтаксических периодов (||), предоставленные свободному и искусному выбору поэта. Назовем их „метрическими клаузулами“ белого стиха. I. Клаузула типа ж. м.: „Нас издали пленяет слава, роскошь (ж) И женская лукавая любовь“ (м). II. Клаузула типа м. ж.: „Да ниспошлет Господь любовь и мир (м) Его душе, страдающей и бурной“ (ж). III. Клаузула типа ж. ж.: „Послушными являлись чернецами (ж), А грозный Царь игумном богомольным“ (ж). IV. Клаузула типа м. м.: „Своих князей у них довольно;

пусть Себе в цари любого изберут". В большинстве случаев, для выделения клаузулы, следующий за ней стих (начинающий новый период) имеет окончание, противоположное окончанию последнего стиха предшествующего периода: „И женская лукавая любовь (м)||. Я долго жил и многим насладился (ж)...". В остальном клаузулы драматического белого стиха располагаются так же свободно, как и периоды и их группы: окончания м. и ж. то чередуются, то целая группа ж. об'единяется вместе; два м. встречаются гораздо реже. Композиционная свобода белого стиха проявляется, таким образом, в числе стихов, об'единяемых в группу или период, в группировке окончаний ж. и м. в связи с разнообразными синтаксическими членениями, в выборе и расположении клаузул, наконец—в допущении переноса, т. е. несовпадений синтаксического и ритмического членения. Белый стих английской драмы отличается меньшим разнообразием членения, благодаря подавляющему преобладанию мужских окончаний в английском языке и в поэзии. Здесь, в качестве клаузул, в конце большого периода, обыкновенно употребляются два стиха, об'единенные рифмой. У Пушкина в разбираемом отрывке: „Там тяжкие, державные печали Святой души его не возмущали".

В противоположность поэту драматическому, который в относительном композиционном разнообразии и свободе белого стиха как бы осуществляет своеобразный стилизованный натурализм, присущий драматической речи (строфические формы испанской трагедии придают ей явно лирический характер), поэт лирический кладет в основу метрической композиции постоянно возвращающуюся, закономерно построенную группу стихов—строфу. Художественный генезис лирической строфы мы можем осветить на примере стихотворения Мандельштама, написанного пятистопными ямбами—белым стихом Пушкинской драмы.

Я не увижу знаменитой Федры (ж)
В старинном многоярусном театре (ж)
С прокопченной высокой галлереи (ж)
При свете оплывающих свечей (м), |
И равнодушен к суете актеров (ж),
Сбирающих рукоплесканий жатву (ж),
Я не услышу обращенный к рампе (ж)
Двойною рифмой оперенный стих. || (м)
„Как эти покрывала мне постыли..." ||| (ж)

Здесь в привычный для нас драматический белый стих лирический поэт вводит закономерное чередование метрических рядов или, вернее, окончаний известного типа (ж, ж, ж, м; ж, ж, ж, м; ж), которое повторяется в том же порядке в двух последующих строфах. При том метрическое членение служит организующим принципом и для членения синтаксического и тематического: первая синтаксическая группа

заканчивается там, где кончается первая ритмическая группа (четыре стиха типа ж, ж, ж, м)—здесь остановка, законченное предложение, законченная тема (Я не увижу...); к ней примыкает вторая, тождественная ритмико-синтаксическая группа (четыре стиха того же типа, предложение) с параллельной темой (Я не услышу...). Период закончен; однако к восьми стихам, в качестве самостоятельной концовки, прибавляется девятый стих (ж), обособленный ритмически и синтаксически, имеющий свою независимую тему.

Таким же способом, исходя из рассмотрения нерасчлененной группы ритмических рядов и законов ее композиционного членения и метрического упорядочения, можно восстановить художественный генезис обыкновенной строфы из четырех стихов с чередующимися рифмами. Во первых—устанавливается правильное чередование ж. и м. окончаний на всем протяжении стихотворения. Тогда метрической единицей в точном смысле слова становится уже не стих, а период из двух стихов (Для берегов отчизны дальной ты покидала край чужой...): за рядом в 9 слогов (ж. окончание) следует ряд в 8 слогов (м. окончание), и только после того, как все 17 слогов периода прошли перед нами, повторяется метрически тождественная последовательность других 17 слогов (второго периода). Во вторых—два периода об'единяются в строфу перекрестными рифмами, фонетически созвучной концовкой, подчеркивающей метрическую сопринадлежность этих периодов. Мы можем определить строфу, как единицу метрической композиции, состоящую из ряда стихов, расположенных по известному закону и повторяющихся в том же порядке.

Деление строфы на периоды, периода на ритмические ряды (стихи) было впервые установлено в метрических исследованиях Вестфаля (6). При рассмотрении лирической строфы Вестфаль исходит из ее происхождения: книжная лирика происходит из лирики песенной, хоровой. Обычная строфа, состоящая из четырех стихов, с четырьмя ударениями в каждом, с перекрестными рифмами и, следовательно, с членением на два периода, имеет сходство с обычным построением песенных и плясовых мотивов (напр., вальса), при котором четыре такта (в поэзии—стопы) образуют законченный мелодический ряд, два ряда об'единяются в период, а четыре ряда, попарно об'единенные, образуют замкнутый мелодический круг, после которого мелодия повторяется сначала. Отсюда видно, что перекрестные рифмы и чередование метрически различных окончаний (ж. и м.) являются лишь внешним выражением композиционного движения, создающего строфу путем метрического членения словесного материала. Однако, будучи единицей метрического построения, строфа, как мы видели выше на примере стихотворения Мандельштама, является одновременно законченным синтаксическим и тематическим целым: она

заканчивается точкой и заключает в себе самостоятельную мысль. Одно и то же композиционное движение определяет собой метрическое членение и распределение синтаксического и тематического материала. В этом смысле обособленные строфы—„стансы“—являются правилом, строфы с „переносом“—исключением, которое подтверждает правило. Редкие случаи enjambement строфы везде ощущаются нами, как смелый и оригинальный поэтический прием: разрушение привычного для нас канона строфичности должно быть обдумано и расчитано, чтобы быть оправданным. Так, в известном стихотворении Гумилева:

...Теперь мой голос медлен и размерен,
Я знаю, жизнь не удалась... и ты, ||
Ты, для кого искал я на Леванте
Нетленный пурпур королевских мантий,
Я проиграл тебя, как Дамаянти
Когда то проиграл безумный Наль.
Взлетели кости, звонкие, как сталь,
Упали кости—и была печаль!

Необычный enjambement строфы, отбрасывающий в конец строфы личное местоимение—подлежащее, обособленное от сказуемого и остальных частей предложения, и подхватывающий его в начале следующей строфы, вызывает необыкновенно сильное мелодическое повышение (об этом ср. M. Grammont, „Le vers français“, 1912 pass.), ставит это слово на исключительную высоту, выделяющую его из всех окружающих, и только роскошные экзотические образы и сравнения последующей строфы поддерживают его на этой высоте. Во всяком случае ощутимость такого приема лучше всего доказывает, что мы воспринимаем его, как отклонение от обычной композиционной замкнутости стансы (7).

Значение тематического и синтаксического построения для композиции строфы обнаруживается особенно отчетливо при рассмотрении строения строфы из восьми стихов типа: a, b, a, b; c, d, c, d. С метрической точки зрения такая строфа распадается на две строфы по четыре стиха: у нас нет никаких средств обозначить чисто метрическим приемом членение на группы по 8 стихов, а не по четыре, если четверостишия не соединены между собой одинаковыми рифмами. Между тем у Державина, Пушкина и др. мы часто встречаем такого рода „большие“ строфы, при чтении которых мы непосредственно ощущаем, что деление на восьмистишия—не только типографский прием, а соответствует вполне ритмическому заданию поэта. Как осуществляется такое задание в словесном материале? Почему мы ощущаем, что ритмический импульс (по терминологии О. М. Брика), ритмическое дыхание заканчивается именно здесь, а не на полустрофе? Решающим фактом при осуществлении этого задания является тематическое и синтаксическое членение. Напр. у Пушкина:

Для берегов отчизны дальной |
Ты покидала край чужой; ||
В час незабвенный, в час печальной
Я долго плакал пред тобой. |||
Мои хладеющие руки |
Тебя старались удержать; ||
Томленья страшного разлуки |
Мой стон молил не прерывать. ||||
Но ты от горького лобзанья |
Свои уста оторвала; ||
Из края мрачного изгнанья |
Ты в край иной меня звала. |||
Ты говорила:... и т. д.

Первая строфа представляет пример необыкновенно гармоничного распределения тематического и синтаксического материала, какое мы обычно находим в лирике Пушкина. Каждый стих заключает самостоятельную и внутренне связанную группу слов (знак |); каждый период (два стиха)—законченное предложение (знак || или;). При этомъ синтаксический материал в приведенном отрывке так распределяется между предыдущим и последующим рядом каждого периода (за исключением ст. 5—6), что предыдущий (нечетный) стих заключает дополнения или обстоятельственные слова, а последующий—подлежащее и сказуемое,—своеобразная форма „инверсии“, которой создается параллелизм в самой расстановке слов. Полустрофа (два периода, четыре стиха) заключает группу из двух предложений, тематически и синтаксически примыкающих друг к другу (знак ||| или точка). Это примыкание особенно отчетливо во второй половине первой большой строфы (параллелизм: Мои хладеющие руки... старались удержать; мой стон... молил... не прерывать) и в первой половине второй большой строфы (параллелизм: от горького лобзанья... ты... оторвала; из края мрачного изгнанья.... ты... звала). Что касается больших строф, то вторая и третья отделены от предыдущих противительным союзом „но“ (синтаксическое и тематическое противопоставление): „но ты от горького лобзанья“, „но там, увы, где неба своды...“. Такому обособлению больших строф способствует их внутренняя связанность, тематическая и синтаксическая; I строфа—„Я“ („Я долго плакал пред тобой. Мои хладеющие руки... Мой стон...“); II строфа—„Ты“ („ты... оторвала“, „ты... звала“, ты... говорила“). Таким образом, единство строфы из восьми стихов осуществляется синтаксической и тематической связанностью соответствующей группы предложений (8).

В нашу задачу не входит рассмотрение художественного генезиса различных строфических форм. Наметим, однако, некоторые возможности.

1) Строфическое членение не всегда обозначается чередованием метрически различных окончаний. В тех случаях, когда стихотворение имеет исключительно женские, или мужские, или дактилические окончания, границы строфы и периода обозначаются только синтаксическим членением и расположением рифм. Напр. Тютчев:

Но мне не страшен мрак ночной,
Не жаль скудеющего дня,—
Лишь ты, волшебный призрак мой,
Лишь ты не покидай меня!...

2) Строфическое членение может быть обозначено более резко значительным укорочением последующих (или предыдущих) членов периода. Тогда период приобретает по отношению к стиху более определенную метрическую замкнутость (9). Боратынский:

Когда взойдет денница золотая,
Горит эфир,
И ото сна встает, благоухая,
Цветущий мир...

3) По отношению к стихам первого периода стихи второго периода могут быть расположены в обратном порядке. Рифмы, при этом, будут не чередующиеся, а опоясывающие (abba). Такая строфа, как метрическое целое, обладает большей внутренней замкнутостью. При обычном чередовании мужских и женских окончаний единицей повторности в точном смысле становится уже не период, а строфа (точное метрическое повторение образует система из 8+9+9+8 слогов). Тютчев:

Молчит сомнительно Восток,
Повсюду чуткое молчанье.
Что это—сон иль ожиданье,
И близок день или далек?

4) В одном или в обоих периодах строфы предыдущий стих может быть удвоен (типы: a, b; a, a, b—или: a, a, b; a, b—или: a, a, b; a, a, b). Вл. Соловьев:

В тумане утреннем, неверными шагами,
Я шел к таинственным и чудным берегам.
Боролася заря с последними звездами.
Еще летали сны, и, схваченная снами,
Душа молилася неведомым богам...

Или Тютчев:

Сижу задумчив и один,
На потухающий камин
Сквозь слез гляжу,
С тоскою мыслю о былом
И слов, в унынии моем,
Не нахожу...

Последний тип строфического членения, с обычным укорочением последующего члена каждого периода, увеличивающим метрическую четкость построения, носил у средневековых поэтов название „хвостатой строфы“ (rime couée) (10). Расположение рифм и здесь является лишь внешним признаком для деления на стихи и периоды. Характерно, как всегда, синтаксическое членение, совпадающее с границами периодов.

5) Строфа может заключать не два периода, а три или большее число. Так напр., у средневековых поэтов „хвостатая строфа“ нередко состояла из двенадцати стихов, об'единенных рифмой в последующих членах каждого периода (стихи третий, шестой, девятый и т. д.). В других случаях, напротив того, строфа состоит из одного периода, не имеет внутреннего членения (двустишия и трехстишия, об'единенные одинаковой рифмой).

Возможны, конечно, и другие, более сложные формы строфического членения (11). Мы остановимся только на одном примере, чтобы еще раз указать на значение синтаксического и тематического элемента в построении строфы.

Существуют разнообразные строфические системы, построенные на принципе тройственного членения. Средневековая лирика (провансальская, французская, немецкая, английская) создала для такого членения особую терминологию. Первые два члена или периода (по немецкой терминологии: „Stollen“; по терминологии Данте: „pedes“) (12) параллельны друг другу в метрическом отношении и об'единяются рифмами (напр.: a, b | a, b). Вместе они образуют „восходящую часть“ строфы (Aufgesang). Третий член—т. н. „нисходящая часть“ (Abgesang; по терминологии Данте: „cauda“—т. е. „хвост“ или „кода“)—метрически обособлена и пишется на новые рифмы, или, по крайней мере, заключает новые рифмы наряду со старыми. Простейшая форма такой трехчленной строфы представлена в „Песни о вещем Олеге“ (a, b | a, b || c, c). Более сложное построение, с обычным для средневековых поэтов самостоятельным развитием „коды“, мы имеем у Гёте в „Коринфской невесте“ (пер. А. Толстого):

Из Афин в Коринф многоколонный
Юный гость приходит, незнаком; |
Там когда-то житель благосклонный
Хлеб и соль водил с его отцом: ||
И детей они
В их младные дни,
Нарекли невестой с женихом.

Для поэтов средневековых особенно характерно метрическое выделение „коды“ с помощью укороченных стихов (в английской терминологии: „bob-wheel“). Такая кода, как мы увидим дальше, как бы образует

метрическую концовку и может способствовать выделению ее, как особого припева, из общего строфического целого.

Сонет представляет из себя особую канонизованную форму трехчленного строфического построения. Лишь постепенно в лирике итальянских петраркистов и их подражателей в других западных странах, в эпоху Возрождения и романтизма, вырабатываются „законы сонета" ([13]). Сонет имеет 14 стихов, которые распадаются на две группы по 8 и 6 стихов — „восходящая" и „нисходящая" часть („Aufgesang" и „Abgesang"). Первое восьмистишие состоит из двух метрически параллельных четверостиший („Stollen", „pedes") с опоясывающими рифмами, одинаковыми во всем восьмистишии (a, b, b, a; a, b, b, a). Как мы сказали выше, опоясывающие рифмы придают четверостишию большую метрическую замкнутость и самостоятельность; в то же время одинаковые рифмы соединяют метрически параллельные члены восходящей части в некоторое более высокое и обособленное единство. Последние шесть стихов нисходящей части пишутся на три рифмы в различном расположении (избегается только чередование c, c, d; e, e, d, разбивающее нисходящую часть на два самостоятельных периода по три стиха).

Этим законам метрического членения в точности соответствуют законы распределения тематических и синтаксических групп. Каждое четверостишие заканчивается точкой, синтаксически замкнуто, имеет самостоятельную тему; вторая тема является обычно развитием первой, или связана с ней смысловым параллелизмом и т. п., так что, будучи обособленными, четверостишия вместе с тем примыкают друг к другу и образуют тематическое единство более высокого порядка, об'единяющее восходящую часть; третья тема—нисходящей части—представляет как бы завершение или синтез двух предыдущих.

Романтический поэт и критик Август Шлегель, один из мастеров сонета, формулировал эти законы в сонете, который, сам по себе, может служить образцом канонической сонетной композиции в области метрики, тематики и синтаксиса.

Das Sonet.

Zwei Reime heiss ich viermal kehren wieder
Und stelle sie geteilt in gleiche Reihen,
Dass hier und dort zwei, eingefasst von zweien,
Im Doppelchore schweben auf und nieder. |
Dann schlingt des Gleichlauts Kette durch zwei Glieder
Sich, freier wechselnd, jegliches von dreien.
In solcher Ordnung, solcher Zahl gedeihen
Die zartesten und stolzesten der Lieder. ||
Den werd' ich nie mit meinen Zeilen kränzen,
Dem eitle Spielerei mein Wesen dünket

Und Eigensinn—die künstlichen Gesetze;
Doch wem in mir geheimer Zauber winket,
Dem leih' ich Hochheit, Füll' in engen Grenzen
Und reines Ebenmass der Gegensätze. |||

Таким образом, на примере сонета становится особенно ясной глубокая связь между композиционным упорядочением ритма, синтаксиса и тематического материала.

Композиционные повторения. Терминология.

Представим себе стихотворение простейшей композиции. В своем построении оно распадается на ряд строф (композиция метрическая). Каждая строфа заключает обособленное предложение, заканчивается точкой (композиция синтаксическая). Каждая строфа, вместе с тем, замкнута по теме, представляет стансу (композиция тематическая). Если бы мы имели дело с языком практическим, связь между этими группами, их взаимное расположение определялись бы чисто смысловым, напр., логическим членением. В произведении словесного искусства, напротив того, взаимное отношение словесных масс, их художественная группировка, должны осуществиться в каких то особенностях строения самого словесного материала. Как прием композиционного членения и связывания словесного материала, употребляются различные виды повторений.

Два законченных словесных ряда (два предложения, две синтаксических группы, две ритмических единицы) могут быть связаны повторениями следующим различным образом:

1. Повторяющиеся элементы располагаются в начале каждого ряда — „анафора“ или „единоначатие“, в терминологии О. М. Брика („Звуковые повторы“)—„скреп“.

2. Повторяющиеся элементы — в конце каждого ряда — „эпифора“, в терминологии О. М. Брика — „концовка“.

3. Повторяющиеся элементы — в конце первого ряда и в начале второго—„эпанастрофа“ (или „стык“).

4. В начале первого и в конце второго — „эпаналепсис“ или „анадиплосис“ („кольцо“).

В поэзии такими словесными „рядами“ являются большие и малые ритмические единицы. Напр.: анафора соединяет два полустишия: „Х о ч у б ы т ь дерзким, х о ч у б ы т ь смелым“; два стиха: „К л я н у с ь я первым днем творенья, | К л я н у с ь его последним днем“; два периода (каждый— из двух стихов): „П о ч е м у светлой речи значенья | Я с таким затрудненьем ищу? || П о ч е м у и простые реченья, | Словно томную тайну шепчу?“; наконец, — две строфы: „Л ю б л ю я приют ваш печальный,

И вечер деревни глухой, И за лесом благовест дальний, И кровлю, и крест золотой; || Люблю я немятого луга К окну подползающий пар...“ В отдельных случаях ритмическая единица может заключать в себе две или несколько строф (см. ниже).

Если повторяющееся слово существенно для синтаксического построения предложения, вместе с повторением словесным появляется синтаксический параллелизм, более или менее полный, сопровождаемый параллелизмом ритмическим (синтаксически параллельные слова на ритмически параллельных местах). Мы приводили выше примеры такого ритмико-синтаксического параллелизма. В пределах полустишия он, разумеется, бывает более полный, чем в пределах двух соседних стихов, т. к. в полустишиях, при повторяющемся первом слове, остается гораздо меньше простора для свободной расстановки остальных слов; напр.: „Хочу быть дерзким, хочу быть смелым“ (полный параллелизм). „Клянусь я первым днем творенья, Клянусь его последним днем“ (параллелизм неполный). Однако, вполне возможно полное совпадение ритмико-синтаксических рядов и в двух соседних стихах; напр. Фет: „Я загораюсь и горю, Я порываюсь и парю...“

Сопоставление двух словесных рядов на основании более или менее полного параллелизма представляет явление, существенное не только со своей ритмической стороны, но также с чисто синтаксической точки зрения. Неразработанность вопросов научного синтаксиса заставляет нас прибегнуть к новой терминологии. Научный синтаксис, изучающий обыкновенно законы практической речи, намечает, как высшую группу синтаксического построения, предложения слитное и сложное, основанное на сочинении или подчинении. Однако группа независимых предложений, как бы примыкающих друг к другу и связанных между собой различными формами параллелизма и повторений, являясь вместе с тем единством в интонационном отношении, представляет из себя тоже синтаксическое образование, достойное внимания и изучения, в особенности в языке художественном. Мы предлагаем называть это явление синтаксическим „сопоставлением“ и говорить в таких случаях о „сопоставленной группе предложений“. Сопоставленную группу мы имеем у Лермонтова: „Я тот, которому внимала... Я тот, чей взор надежду губит... Я тот, кого никто не любит...“; здесь такая группа развивается в дальнейшем в еще большую единицу—синтаксический период. То же „сопоставление“—у Фета „Я загораюсь и горю, я порываюсь и парю в томленьях крайнего усилья...“ Для изучения „поэтической“, в частности „ритмической“ прозы это „синтаксическое сопоставление“ (как и вообще параллелизм) также имеет большое значение. Ср. у Гоголя: „И какой же русский не любит быстрой езды? Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда: „чорт побери все“, его ли душе не

любить ее? Ее ли не любить, когда в ней слышится что-то восторженно чудное"? Или: „Остановился пораженный Божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? Что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях"? И дальше: „Эх, кони, кони, — что за кони! вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке?..." Во всех трех примерах синтаксическое „сопоставление" предложений поддерживается параллелизмом вопросов и незначительными словесными повторениями, а также—интонационным единством всей сопоставленной группы.

Композиция и синтаксис.

Простейшая форма синтаксической связи между предложениями— простое нанизывание самостоятельных предложений, сочиненных с помощью союза „и". В старинном, архаическом повествовании у всех народов мы встречаем примеры такой композиции: простого сложения повествовательных единиц. Так у евреев, в рассказах Ветхого Завета: „И сказал Бог: „Да будет свет!" И был свет. И увидел Бог, что свет хорош. И был вечер. И было утро: День первый."

Подобные построения мы находим нередко в повествовательном стиле хроники. Ср. отрывок из провансальской биографии трубадура Жофруа Рюделя: „И ради нее он принял крест и отправился за море. И на корабле почувствовал он сильную болезнь, так что те, которые были с ним, полагали, что он уже скончался; и, как мертвого, доставили его в Триполи, в странноприимный дом. И сказали о том графине; и она пришла к нему, к его ложу, и обняла его своими руками; и он узнал, что то была графиня, и вернулось к нему зрение, слух и обоняние, и мог он ее увидеть; и так он умер на руках у донны..." и т. д.

Русские сказочники во многих случаях прибегают к этой простейшей форме синтаксического построения. Ср. Б. и Ю. Соколовы, „Сказки и песни Белозерского края", стр. 44: „Под'езжают они к городу. Привалили они к пристани. И вот этот купец пошел в город. И вот он откупил у одново купца свободный магазин, и стал он в этом магазине торговать с сыном. И пошла у иф торговля хорошо. И так што прожили в этом городе с год времени. || А дома осталосе доцька, и доцька стала так торговать, что лутше отьца. И стала делать пиры. И на пиры стала приглашать разныф богатыф людей" и т. д.

В стихотворной речи, на фоне метрического построения, происходит упорядочение в расположении связывающих союзов и связываемых ими синтаксических групп: каждая группа занимает отдельный стих и свя-

зана с соседней анафорическими „и“. Так, в русской былине длинные ряды стихов об'единяются анафорическими „и“ (или союзом „а“, имеющим в народной поэзии нередко не противительное, а соединительное значение): „Того то станишники испужалися, А и пять они часов без ума лежат, А и будто ото сна сами пробуждаются; А Сема встает, пересемывает, А Стиря встает-то, постыривает, А все они станишники, бьют челом..“

В лирическом стихотворении анафорическое „и“ становится нередко более или менее постоянным приемом композиционного членения. „Три пальмы“ Лермонтова своими анафорическими „и“ воспроизводят стилистическое своеобразие библейского (вообще — восточного) повествовательного стиля. Пушкичский „Пророк“ пользуется тем же излюбленным приемом ветхозаветной поэзии: „Моих ушей коснулся он, И их наполнил шум и звон: И внял я неба содроганье, И горний ангелов полет, И гад морских подводный ход, И дольней лозы прозябанье“ и т. д. (9 + 3 анафорических „и“ с перерывом в два стиха). А. Толстой следует той же традиции, как и Пушкин, в известном отрывке „Иоанна Дамаскина“: „Благословляю я свободу И голубые небеса! И посох мой благословляю, И эту бедную суму, И степь от края и до края, И солнца свет и ночи тьму, И одинокую тропинку, по коей, нищий, я иду, И в поле каждую былинку, И в небе каждую звезду!“ Однако уже в этом примере обнаруживается особое стилистическое значение, которое приобретает анафорическое „и“ в лирическом стихотворении: оно создает впечатление нарастания лирического волнения, куммуляции смутных и все усиливающихся эмоциональных воздействий, как бы устремленных в одну точку. Такое „и“ чрезвычайно обычно в романтической лирике и составляет характерное отличие ее синтаксиса, в противоположность логическому членению классической поэзии с помощью противительных союзов „а“ и „но“. Другой, более отчетливый пример такого романтического „и“ у А. Толстого (тоже с отдаленным влиянием Пушкинского „Пророка“) представляет религиозное стихотворение: „Меня во мраке и в пыли...“ (12 анафорических „и“ на 34 стиха). В этом стихотворении анафорические „и“ обыкновенно начинают строфу-четверостишие (И с горней выси я сошел... И слышу я как разговор... И под древесною корой... И вещим сердцем понял я... И жизни каждая струя...); но в конце каждого из двух больших отрывков, на которые распадается стихотворение, то же движение отхватывает и соседний стих („И просветлел мой темный взор, И стал мне виден мир незримый, И слышит ухо с этих пор, Что̀ для других неуловимо“. Или: „И всюду звук, и всюду свет, И всем мирам одно начало, И ничего в природе нет, Что̀ бы любовью не дышало...“)

Совершенно независимо от библейской традиции мы находим романтическое „и“ уже у Жуковского („Двенадцать спящих дев“). Оно способствует здесь лирической окраске повествования, тому впечатлению

таинственной взволнованности, которое хочет создать поэт, и встречается на протяжении целых строф во всех частях поэмы, напр.: „Они упали ниц в слезах; Их сердце вести ждало И трепетом священный прах Могилы вопрошало... И было все для них ответ: И холм помолоделый, И луга обновленный цвет, И бег реки веселый, И воскрешенны древеса С вершинами живыми, И, как бессмертье, небеса Спокойные над ними...“.

С точки зрения распределения синтаксического материала и здесь, как в предыдущем примере, особенно характерно, что анафорическое „и“, как начало самостоятельной синтаксической группы, располагается по преимуществу в начале каждой строфы (самая сильная анафора), потом — в начале каждого периода (двустишия), наконец, может захватить и последующие стихи в периоде (четные). Не всегда, конечно, с такой правильностью, как в следующей строфе: „И долго, жалобно звенел Он в бездне поднебесной; И кто-то, чудилось, летел Незримый, но известной; И взор, исполненный тоской, Мелькал сквозь покрывало; И под воздушной пеленой Печальное вздыхало...“

Из поэтов романтического стиля анафорическим „и“ нередко пользуется Фет (14). Особенно характерно стихотворение „Измучен жизнью...“ где мистическое волненье поэта находит себе выражение в ряде нагнетательных „и“ (в 12-ти стихах из 24-х), причем в этом композиционном движении, вместе с предыдущими стихами периодов (нечетными), участвуют в равной мере и последующие (четные).

В поэзии символистов, по преимуществу романтической, этот композиционный прием представлен в большом числе примеров. У Брюсова особенно интересна баллада „Раб“, где повествование окрашено нарастающим эмоциональным волнением: анафорическое „и“ повторяется 12 раз, в начале строфы и периода (в нечетных стихах); лишь в одном случае движение захватывает последующий стих. Ср.: „И раз мой взор сухой и страстный... И он скользнул к лицу прекрасной И очи бегло ей обжог... И вздрогнула она от гнева... И вдаль пошла среди напева... И в ту же ночь я был прикован... И весь дрожал я, очарован... И падали ее одежды... И в ужасе сомкнул я вежды... И юноша скользнул к постели... И было все на бред похоже...“ У Александра Блока на том же принципе построена баллада о „Незнакомке“. Здесь — 19 анафорических „и“ на 42 стиха. Не все имеют одинаковое значение. В начале выделяются три группы по две строфы, открывающиеся словами „и каждый вечер...“ („И каждый вечер, за шлагбаумами...“ „И каждый вечер друг единственный...“ „И каждый вечер, в час назначенный...“) С появлением Незнакомки анафорические „и“ учащаются: сперва в начале строфы, потом в начале периода, наконец, даже четные (последующие) стихи (четвертый стих) захвачены композиционным движением: „И каждый вечер в час назначенный... || И медленно пройдя

меж пьяными... || И веют древними поверьями... | И шляпа с траурными перьями, И в кольцах узкая рука. || И странной близостью закованный... | И вижу берег очарованный, И очарованную даль || .... | И все души моей излучины... || И перья страуса склоненные... | И очи синие, бездонные...“ ||

Другая форма синтаксического сочинения — анафорическое „или“ — встречается гораздо реже. Разделительный союз дает в тематическом отношении возможность сопоставить ряд параллельных и равноценных образов или картин. Такое „или“ мы находим в „Фелице“ Державина. Оно определяет собою прежде всего границы больших строф (по 10 стихов), потом границы малых строф (4+6 стихов) и периодов, но эти малые членения уже не выдержаны с такою правильностью (строфы VI—X): „Или музыкой и певцами, Органом и волынкой вдруг, Или кулачными бойцами И пляской веселю мой дух; || Или, о всех делах заботу Оставя, езжу на охоту И забавляюсь лаем псов, Или над невскими брегами Я тешусь по ночам рогами И греблей удалых гребцов. ||| Иль, сидя дома, я прокажу...“ и т. д.

Рядом с формами синтаксического сочинения композиционное распределение словесного материла может основываться на параллелизме соподчиненных придаточных предложений. Тогда соответствующий стихотворный отрывок представляет развернутое сложное предложение, как в примере Лермонтова „Когда волнуется желтеющая нива...“ А. Блок строит значительную часть своего стихотворения „Русь“ на анафорических „где“, открывающих строфу, причем в начале второго периода — более мелкое членение, подхватывание с помощью союза „и“: „Русь опоясана реками...., || Где разноликие народы..., || Где ведуны с ворожеями... | И ведьмы тешатся с чертями..., || Где буйно заметает вьюга... | И девушка на злого друга..., || Где все пути и все распутья... | И вихрь, свистящий в голых прутьях...“ Тот же композиционный прием — у Фета в стих. „Я видел твой млечный, младенческий волос“: „Я понял те слезы, я понял те муки, где слово немеет, где царствуют звуки, где слышишь не песню, а душу певца, где дух покидает ненужное тело, где внемлешь, что радость не знает предела, где веришь, что счастью не будет конца“... Пушкин в „Полтаве“ в характеристике Мазепы дает нам пример композиционного членения с помощью анафорического „что“, сперва — в начале периода, потом, с усилением, нагнетанием, — в начале каждого стиха. „Не многим, может быть, известно, что дух его неукротим, | что рад и честно и бесчестно... || что ни единой он обиды... | что далеко преступны виды... || что он не ведает святыни, что он не помнит благостыни, что он не любит ничего, | что кровь готов он лить, как воду, что презирает он свободу, что нет отчизны для него...“

В пределах слитного преложения возможно такое же синтаксическое членение. Фет любит употреблять анафорическое „это", развертывающее в ряде стихов как бы составное подлежащее: „Чуя внушенный другими ответ, Тихий в глазах прочитал я запрет. Но мне понятней еще говорит, Этот правдивый румянец ланит, Этот цветов обмирающий зов, Этот теней набегающий кров, Этот предательский шепот ручья, Этот раскатистый клич соловья."

Другое стихотворение, состоящее из трех строф по 6 стихов, представляет развернутое составное предложение, вернее, составное подлежащее (17 стихов), к которому сказуемое—в 18-м стихе. Анафорическое „это" начинает каждый стих, иногда захватывает и каждое полустишие: „Это утро, радость эта, Эта мощь и дня и света, Этот синий свод, Этот крик и вереницы, Эти стаи, эти птицы, Этот говор вод, Эти ивы и березы... и т. д. ...Это все—весна!"

В последних примерах развернутых сложных и составных предложений единство параллельных синтаксических групп поддерживается только одним связующим стихом, расположенным в начале („Не многим, может быть, известно, что... что..."; „Но мне понятней еще говорит этот... этот..." и т. д.) или в конце („Это утро, радость эта.. это все весна!") соответствующего периода. Однако возможно полное исчезновение связующей группы. Переходный случай мы имеем у А. Блока, в начале стихотворения Мэри—ряд анафорических „о" в начале каждого периода, причем предыдущие и последующие стихи каждого периода в синтаксическом отношении параллельны друг другу: „О жизни, догоревшей в хоре На темном клиросе твоем; О деве с тайной в светлом взоре Над осиянным алтарем; О томных девушках у двери, Где вечный сумрак и хвала; О дальней Мэри, светлой Мэри, В чьих взорах свет, в чьих косах мгла..."

За этими литургическими прошениями как бы еще подразумевается (логически): „Господу помолимся;" однако фактически отрывок распадается на ряд сопоставленных неполных предложений, образующих синтаксическую группу высшего порядка. С таким же синтаксическим сопоставлением предложений, на этот раз полных, мы имеем дело в композиционном строении следующего стихотворения Фета: „Какая ночь! Как воздух чист, Как серебристый дремлет лист, Как тень черна прибрежных ив, Как безмятежно спит залив, Как не вздохнет нигде волна, Как тишиною грудь полна!..."

Или еще в стихотворении „Последнее слово", где сопоставлена группа самостоятельных предложений с анафорическим „Я" (в первом, втором, иногда третьем стихе) и подхватывающим „и" (в четвертом, иногда в третьем): „Я громом их в отчаяньи застигну, Я молнией их гальмы сокрушу, И месть на месть и кровь на кровь воздвигну, И

злобою гортань их иссушу, Я стены их сотру до основанья, Я камни их в пустыне размечу, Я прокляну их смрадное дыханье И телеса их я предам мечу...“ и т. д. (15).

В лирических поэмах такими синтаксически сопоставленными композиционными рядами являются, напр., известные монологи лермонтовского „Демона“ („Я тот, которому внимала ..“, „Клянусь я первым днем творенья“...). В обоих примерах более крупные строфические членения обозначены самостоятельными сопоставленными предложениями, более мелкие—соподчиненными придаточными предложениями или параллельными членами большого слитного предложения, так что и здесь синтаксическая группировка соответствует метрической: „Я тот, которому внимала Ты в полуночной тишине, Чья мысль душе твоей шептала, Чью грусть ты смутно отгадала, Чей образ видела во сне. Я тот, чей взор...“ и т. д.

Такие сложные анафорические построения особенно характерны для взолнованного, эмоционально-риторического стиля Байроновских лирических поэм (16). Описания природы, описания и характеристики действующих лиц, эффектные картины драматического действия и т. д. одинаково подчиняются в поэмах Байрона этому основному приему. Так напр., описание Греции (начало „Абидосской невесты“): „Ты знаешь край, где кипарис и мирт (a) | — Эмблемы деяний, совершающихся в их стране (b)? || Где ярость коршуна и нежность голубки (a), | То истаевают в печали, то безумствуют в преступлении (b) |||? Ты знаешь край кедра и винограда (c) |, Где цветы всегда цветут, где лучи всегда сияют (c) ||, Где легкие крылья зефира, отягченные благоуханьями (d) |, Замирают над цветами расцветающей розы? (d) ||| Где лимоны и оливы прекраснее всех плодов (e) |, И голос соловья никогда не умолкает (e) ||? Где краски земли и оттенки неба, (f) | Хотя разные по цвету, могут спорить о красоте, (f) | И пурпур океана бывает самый темный (f)? || Где девушки нежны, как розы в их венке (g), | И все, кроме души человека, божественно—(g)? ||| Это край востока, это страна солнца! (h) | Может ли она улыбаться деяньям своих детей? (h)“ || и т. д.

Или в описании красоты Зюлейки (там же): „Прекрасна, как первая женщина до грехопадения (a), | С улыбкой взирающая на страшного и красивого змея (b), || Образ которого отпечатлелся тогда в ее сердце (a) |,—Обманутая только однажды—потом навсегда—обманщица, (b) ||| Ослепительна, как то слишком скоро преходящее видение (c) |, В печальном сне, полном призраков, появляющееся перед нами (d) ||, Когда сердце встречает сердце в райских снах (c) |, И грезит, что потерянное на земле оживет в небесах (d) |||, Нежна, как память об умершей возлюбленной (e) | Чиста, как молитва ре-

бенка (e) ||, Была она, дочь этого старого и сурового вождя (f) |, который встретил ее со слезами радости (f) |||".

В драматических произведениях нередко построены по такому принципу риторические монологи; так монолог Яромира в „Праматери" Грильпарцера, напоминающий известный монолог Демона: „Ja, ich bin's, der Unglücksel'ge, Ja, ich bin's, den du genannt; Bin's, den jene Häscher suchen, Bin's, dem alle Lippen fluchen,... Bin der Räuber Jaromir!" или проклятия Камиллы („Rome, l'unique objet-de mon ressentiment...") в „Горациях", Корнеля.

Приведенных примеров вполне достаточно, чтобы показать, как различные формы слитного и сложного предложения (как сочинение, так подчинение), а также синтаксически сопоставленных групп могут быть использованы в качестве композиционного приема: распределение синтаксического материала на фоне членения метрического (стих, период, строфа) определяет собой композицинное расположение словесных масс; тематическое членение, естественно, уже дается синтаксическим параллелизмом. Существенным фактом является также художественная организация „мелодии стиха", интонационных повышений и понижений голоса. Синтаксическое единство есть вместе с тем единство интонационное, и синтаксический параллелизм дает известное направление развитию мелодии. Этот факт является особенно существенным для понимания связи между композиционными повторениями как бы песенного характера, столь обычными в романтической лирике, и тем стремлением к звуковому, эмоционально-лирическому воздействию, которое отличает такую лирику. Однако, в виду сложности и неясности вопросов „мелодии стиха", мы сознательно оставляем эту проблему без рассмотрения. Наша дальнейшая задача — показать, каким образом различные формы синтаксического членения, параллелизмы и повторения, становятся постоянным, организующим принципом композиции в строфической лирике.

Анафорическая композиция.

Уже приведенные выше примеры композиционного распределения синтаксического материала в формах сочинения, соподчинения и сопоставления могут быть соединены в одну группу, как „анафорические". К анафорической композиции в более узком смысле относятся те случаи, когда строфическое членение находит себе более или менее последовательную поддержку в анафоре: анафорическое слово стоит в начале каждой строфы. Наиболее показательны те случаи, когда все стихотворение представляет из себя в синтаксическом отношении развернутое составное предложение. Фет:

„I. Я пришел к тебе с приветом, Рассказать, что солнце встало... II. Рассказать, что лес проснулся... III. Рассказать, что с той же страстью, Как вчера, пришел я снова... IV. Рассказать, что отовсюду На меня весельем веет“...

Синтаксическая связанность всех четырех строф определяет собой единство темы стихотворения: „Я пришел к тебе с приветом, рассказать...“; анафорическое „рассказать“ поддерживает единство. Тематическое членение, содержание каждой строфы, определяется содержанием рассказа, придаточным предложением: „что солнце встало..., что лес проснулся..., что с той же страстью... пришел я снова..., что отовсюду... весельем веет“. Тематическому параллелизму отдельных строф соответствует параллелизм синтаксический: тематика, синтаксис, ритмика подчиняются одинаковому строфическому членению. Движение захватывает и более мелкие членения, периоды:

„Рассказать, что с той же страстью, Как вчера, пришел я снова, Что душа все так же счастью И тебе служить готова“...

Впрочем, по отношению к анафорическим „что“ третьего стиха не соблюдается та последовательность, которая определяет собой основные строфические группы. В результате—тематическое, синтаксическое, звуковое разнообразие стихотворения сводится к довольно стройному единству и симметрии.

То же при синтаксическом „сопоставлении“. Фет: „I. Полуночные образы реют, Блещут искрами ярко впотьмах... II. Полуночные образы стонут, Как больной в утомительном сне... III. Полуночные образы воют, Как духов испугавшийся пес“...

Анафорическое сопоставление определяет собой композиционное единство и расчлененность стихотворения. На фоне одинакового выступает своеобразное: „... реют“, „...стонут“, „...воют“, нарастание ночного ужаса, определяющее собой тему каждой строфы.

Анафорически сопоставленные предложения могут составлять лишь часть строфы, ее тематическое начало. Сцепление, тем не менее, определяется достаточно ясно. Фет: „I. Я жду. Соловьиное эхо Несется с блестящей реки... II. Я жду. Тёмно-синее небо И в мелких и в крупных звездах... III. Я жду. Вот повеяло с юга. Тепло мне стоять и итти“... Мотив ожидания: „Я жду“, определяет собой единство стихотворения. В остальном каждая строфа имеет самостоятельную тему, связанную с общей ситуацией „ожидания“. Сцепляющее предложение в начале строфы может также изменяться из строфы в строфу, намечая своими изменениями вариации основной темы. Так у Тютчева: „I. Восток белел... Ладья катилась... II. Восток алел... Она молилась... III. Восток вспылал... Она склонилась...“ В этом примере единство анафорической композиции поддерживается также рифмой начальных стихов.

Анафорическое движение, которым определяется членение словесного материала по строфам, нередко охватывает, как мы видели на первом примере, и периоды; здесь, однако, в большинстве случаев, оно не проводится последовательно. Ср. у Фета: „I. Почему, как сидишь озаренный...? II, 1. Почему светлой речи значенья... 3. Почему и простые реченья...? III, 1. Почему—как горячее жало...? 3. Почему мне так воздуха мало...?“ В некоторых случаях оно может приобрести, тем не менее, постоянный композиционный смысл:

Только в мире и есть, что тенистый
Дремлющих кленов шатер!
Только в мире и есть, что лучистый
Детски-задумчивый взор!
Только в мире и есть, что душистый
Милой головки убор!
Только в мире и есть—этот чистый,
Влево бегущий пробор!

В двустишиях, где период совпадает со строфой, каждое двустишие, разумеется, может являться самостоятельным членом:

Отче́го со всеми я любезна,
Только с ним нас разделяет бездна?
Отче́го с ним, хоть его бегу я,
Не встречаться всюду не могу я?... и т. д.

С другой стороны, в зависимости от метрической структуры строфы, анафорическое членение может соединять словесный материал в более обширные единицы. Анафорой объединяются расширенные строфы в пять, шесть или восемь стихов ([17]). Анафорические повторения могут встречаться не в каждой строфе; иногда они возвращаются через одну или через несколько строф и служат теметическому объединению метрически самостоятельных единиц ([18]). При этом композиционное членение посредством анафоры не всегда разбивает стих на равные или симметричные части. Так в стих. Вл. Соловьева „Память“ мы имеем три группы: 2+2+1 строфы; в известном стихотворении Пушкина к „Бахчисарайскому фонтану“—две группы разной величины (2+3 строфы). И здесь анафора обозначает тематическое деление: I часть—тема „фонтана“, II часть—тема „Марии“:

1. Фонтан любви, фонтан живой!
Принес я в дар тебе две розы... ||
5. Твоя серебряная пыль...
9. Фонтан любви, фонтан печальный!
И я твой мрамор вопрошал:
Хвалу стране прочел я дальной,
Но о Марии ты молчал.. ||
13. Светило бледное гарема...

Различными бывают анафорические стихотворения и по числу строф, объединяемых анафорой. Наиболее обычное деление—трехчленное. Нередко встречаются четырехчленные анафорические группы. Особого внимания заслуживает двучленная анафора. Парные строфы или периоды, параллельные по своему ритмико-синтаксическому построению, известны уже в народной поэзии, в связи с т. н. „психологическим параллелизмом“, т. е. особым тематическим сопоставлением факта природной жизни и явления жизни душевной. В своей статье о „Психологическом параллелизме“ Веселовский приводит ряд примеров такого параллелизма из лирики всех народов:

Рябина, рябинушка,
Рябина моя,
Чему ты, рябинушка,
Рано отцвела?

Дзеучина, дзеучинушка,
Дзеучина моя,
Чем ты, дзеучинушка,
Засмуцилася?

Параллелизм может быть связан с более или менее явственной анафорой:

Нету яблоньки пониже,
Негде яблочка сорвать.
Нету милого поближе,
Не с кем горе горевать...

В русской поэзии XIX века парные строфы, более или менее обширные по числу стихов, встречаются очень часто. Во многих случаях их тематическое строение приобретает форму символического параллелизма, сходного с психологическим параллелизмом народной песни. Так особенно у Тютчева ([19]):

1. Смотри, как облаком живым
Фонтан сияющий клубится...
9. О, смертной мысли водомет,
О, водомет неистощимый...

Если в этом стихотворении, как в большинстве стихотворений Тютчева, параллелизм является скрытым, не осуществляясь в чисто словесном повторении („фонтан“—„водомет“), то у новейших поэтов мы нередко находим в таких случаях двучленную анафору, как явственное композиционное повторение. Так, особенно часто у Бальмонта:

1. Отчего нас всегда опьяняет луна?
Оттого что она холодна и бледна...
7. Отчего между женщин нам нравятся те,
Что бесстрастны в победной своей красоте?
Оттого, что в волшебной холодности их...

Впрочем, двучленная анафора не всегда оправдывается символическим параллелизмом. Всякая аналогия или контраст между двумя сопоставляемыми темами могут сопровождаться анафорическим сцеплением строф. Напр. у Бальмонта:

1. Я знаю, что значит безумно рыдать,
Вокруг себя видеть пустыню бесплодную... ||
5. Но знаю я также, что гимн соловья
Лишь тем и хорош, что похож на рыдание... ||

Или еще:

О если б мне сердце холодное,
Холодное сердце русалки,—
Чтоб мог я спокойно внимать неумолчному ропоту моря,
И стону страданий людских.
О если б мне крылья орлиные,
Свободные, сильные крылья,—
Чтоб мог я на них улететь в безграничное царство лазури,
Чтоб мог я не видеть людей...

Примеры подобного двучленного анафоризма встречаются у всех поэтов XIX века ([20]). Повторенная в той же форме через определенный ряд периодов или строф, двучленная анафора развивается, как мы увидим дальше, в амебейное построение.

В тех случаях, когда анафора объединяет число строф, бо̀льшее чем обычное, она, за исключением редких случаев, уже не проводится последовательно. Так в стих. Фета „Деревня“ (7 строф). В первых трех строфах анафорическое „Люблю я“, которое в одном случае захватывает и второй период („Люблю я приют ваш печальный... || Люблю я немятого луга... || Люблю я на тех посиделках... | люблю на окне на тарелках... ||“); основное композиционное движение поддерживается в начале последующих периодов, а иногда и в четных стихах анафорическим „и“:

Люблю я приют ваш печальный,
И вечер деревни глухой,
И за лесом благовест дальний,
И кровлю, и крест золотой;
Люблю я немятого луга
К окну подползающий пар
И тесного, тихого круга
Не раз долитой самовар... и т. д.

В остальных четырех строфах сохраняется то же синтаксическое движение, параллелизм синтаксических дополнений, поддержанный (не всегда) анафорическим „и“:

На столике, близко к окошку,
Корзину с узорным чулком
И по полу резвую кошку
В прыжках за проворным клубком,

И милой застенчивой внучки
Красивый девичий наряд,
Движение бледненькой ручки
И робко опущенный взгляд... и т. д.

Примеры непроведенной до конца анафорической композиции, конечно, очень многочислены (21). Интересны те случаи, когда отсутствие анафоры указывает на особые композиционные задачи, напр., в первой строфе—„зачин" или в последней—„исход", получающие некоторую самостоятельность и независимую от остальных строф структуру в связи с особой композиционной функцией этих строф. Независимый исход в анафорическом построении, ср. у Пушкина „Приметы":

Я ехал к вам: живые сны
За мной вились толпой игривой,
И месяц с правой стороны
Сопровождал мой бег ретивый.
Я ехал прочь: иные сны...
Душе влюбленной грустно было,
И месяц с левой стороны
Сопровождал меня уныло.
Мечтанью вечному в тиши
Так предаемся мы поэты... и т. д.

Здесь, тематический параллелизм, первых двух строф осуществляется в анафорическом повторении („Я ехал..."), которое захватывает также и рифмы (сны: стороны), предыдущий стих второго периода (И месяц... стороны) и начало последующего стиха того же периода (сопровождал...) Исход, тематически независимый (сентенция—вывод), имеет особое строение (22).

Что касается первой строфы, зачина, то в ней нередко анафора бывает сдвинута, как напр. в приведенном выше стихотворении Фета: „Я пришел к тебе с приветом | Рассказать, что солнце встало". Первый, свободный стих как бы намечает тему, зачинает стихотворение (23). Иногда целая строфа образует такой зачин, свободный от анафорического сочленения с последующими строфами (24). Ср. у Фета:

Хоть нельзя говорить, хоть и взор мой поник,—
У дыханья цветов есть понятный язык:
Если ночь унесла много грез, много слез,
Окружусь я тогда горькой сладостью роз;
Если тихо у нас и не веет грозой,
Я безмолвно о том намекну резедой... и т. д.

Многочисленные примеры анафорического построения, приведенные выше, могут быть также разбиты на несколько категорий в зависимости от обширности тех повторяющихся словесных групп, которые служат

композиционному членению стихотворения. При „распространенной анафоре“ целая строфа или значительная часть строфы подчиняется анафорическому движению, так что расположение всего словесного материала в соседних строфах приобретает сходную форму. Так, в стих. Бальмонта „О если б мне сердце холодное...“ кроме анафоры первого стиха мы имеем сходное отношение второго стиха к первому (подхватывается основное слово предыдущего стиха „сердце“ или „крылья“) и анафору третьего стиха („чтоб мог я“...). Аналогичное расширение анафорического движения в стих. Пушкина „Я ехал к вам“ было уже указано. Еще один пример из Вл. Соловьева:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами?
Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий —
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий?
Милый друг, иль ты не чуешь,
Что одно на целом свете —
Только то, что сердце к сердцу
Говорит в немом привете?

Здесь тематический параллелизм всех трех строф (видимое, слышимое, чуемое) нашел себе выражение в анафорическом параллелизме: анафорическое движение захватило каждый первый стих целиком, а также начало второго и третьего стиха: тематическое построение осуществилось в метрической и синтаксической композиции словесного материала ([25]).

Рядом с примерами распространенной анафоры стоят те случаи, когда словесные повторения ограничены одним первым стихом. И здесь степень распространенности повторения, его границы подвержены различным колебаниям. В редких случаях повторяется целый стих (по немецкой терминологии: „Gegenrefrain“ — „обращенный припев“). Напр. у Каролины Павловой („Донна Инезилия“, стр. 55): „Он знает то, что я таить должна; Когда вчера, по улицам Мадрита... || 6. Он знает то, что я таить должна; В ночь лунную, когда из мрака сада... || 11. Он знает то, что я таить должна; | Когда в красе богатого убора... || 16. Он знает то, что я таить должна; | Он молча ждет, предвидя день награды... || ([26]).

Чаще, как в большинстве приведенных отрывков — повторяются только первые слова, начинающие собой предложение и стих, или замкнутые в самостоятельную синтаксическую единицу, предложение.

В других случаях повторяющийся стих, возвращающийся с различными вариациями, заключает сходные слова, но эти слова не обязательно стоят в начале стиха. Ср. у Аполлона Григорьева „Тополю“ (стр. 146): „Серебрянный тополь—мы ровни с тобой... Ровесник мой тополь, мы молоды оба равно... Кудрявый мой тополь—с тобой нам равно тяжело...“ (27). Иногда повторяющееся слово или группа слов бывают сдвинуты, перемещаясь, напр., из первого стиха во второй; особенно обычно такое перемещение в зачине (см. выше), но иногда внутри стихотворения, напр. у Жуковского: „Минувших дней очарованье, | Зачем опять воскресло ты?... || 9. О, милый гость, святое прежде | Зачем в мою теснишься грудь?... || 17. Зачем душа в тот край стремится, | Где были дни, каких уж нет?... ||“ Наконец, повторение в отдельных случаях является скрытым; оно не подчеркнуто повторяющимися словами, а только намечено смысловым (тематическим) или синтаксическим параллелизмом (28). Такая „смысловая анафора“, сохраняя композиционное членение, лишает его той звуковой опоры, той песенной выразительнности, которая стоит на первом месте в стихотворениях романтического стиля. Так у Вл. Соловьева:

1. В тумане утреннем, неверными шагами,
Я шел к таинственным и чудным берегам...
6. В холодный, белый день, дорогой одинокой,
Как прежде, я иду в неведомой стране...
11. И до полуночи, неробкими шагами,
Все буду я итти к туманным берегам.

Здесь смысловой параллелизм создает анафорическое движение в композиции стихотворения, которое обходится, однако, без поддержки повторяющихся звуков и словесных групп. В стихотворении Жуковского „Таинственный посетитель“, за выделением первой и последней строфы, как зачина, намечающего тему, и исхода, представляющего вывод—сентенцию, мы имеем смысловую анафору в ряде синтаксически параллельных вопросов: I. „Кто ты, призрак, гость прекрасный?... (8) II. Не надежда ль ты младая...? (8) || III. Не любовь ли нам собою...? (8) || Не волшебница ли дума...? (8) || Иль в тебе сама святая | Здесь поэзия была?... (8) Иль предчувствие сходило.... (8) ||“ Точно так же у Лермонтова „Ветка Палестины“, за выделением зачина (первый стих) и исхода (две последних строфы, заключающие вывод) представляет ряд синтаксически сопоставленных вопросов, объединенных смысловой анафорой (29).

Скрытая анафорическая композиция представлена в очень характерных примерах у Пушкина. По сравнению с Фетом или Бальмонтом, Пушкин избегает повторений звукового, песенного характера, распространяющихся на большие словесные массы. Там, где необходимо анафо-

рическое членение, он часто избегает словесного повторения, заменяя повторяющееся слово его синонимом, но сохраняя при этом параллелизм синтаксического движения.

Так в стихотворении „Брожу ли я...“ первые пять строф построены на основе сложного синтаксического параллелизма и смысловых анафор. Мы имеем ряд параллельных придаточных предложений, расположенных в начале неравных по своей величине метрических отрывков. Метрическое членение: 8+4+4+4 стиха; смысловые анафоры: 1. „Брожу ли я вдоль улиц шумных... 9. Гляжу ль на дуб уединенный... 13. Ребенка ль милого ласкаю... 17. День каждый, каждую годину привык я думой провожать“. В первом отрывке, где композиционное движение ощущается всего сильнее, синтаксический параллелизм захватывает три первых стиха, однако все время—с вариацией слов, без чисто словесных повторений: „Брожу ли я... Вхожу ль... Сижу ль...“ В дальнейших строфах синтаксический параллелизм постепенно уменьшается в своей последовательности: в пятой строфе („День каждый... привык я... провожать“) мы уже имеем не придаточное, а главное предложение. В этом главном предложении одновременно заканчивается другой ряд синтаксически параллельных групп: ибо параллельным придаточным предложениям соответствуют связанные между собой параллелизмом главные предложения: „Я предаюсь моим мечтам... (ст. 4) Я говорю... (ст. 5) Я мыслю... (ст. 10)... Уже я думаю... (ст. 14)“. Таким образом, группа двухчленных синтаксических рядов (А придаточн. предл.+В главн. предл.) распределяется с помощью скрытого анафорического параллелизма на протяжении ряда строф в чрезвычайно сложном композиционном расположении (Стр. I: А1, А2, А3, В4; стр. II: В5—8; стр. III А9, В10—12; стр. IV А13, В14—16; стр. V. АВ 17—20). Такое двучленное построение, проведенное более последовательно, лежит в основе амебейной композиции.

Другой пример представляет „Пророк“. В его композиции должен быть выделен зачин (4 стиха) и исход (2+4 стиха). Остальная часть, рассказ о преображении провидца, разбивается на четыре группы, построенные вполне симметрично. Метрическое членение: 4+6+6+4 (II: a, a; b, b; III: c, c, d; c, c, d; IV: e, e, f; e, e, f; V: g, h; g, h). Членение это осуществляется с помощью скрытой анафорической композиции; каждый начальный стих при этом намечает новую тему: II. „Перстами легкими, как сон, Моих зениц коснулся он... III. Моих ушей коснулся он... IV. И он к устам моим приник... V. И он мне грудь рассек мечом“... Остальные стихи в каждой группе примыкают к первому с помощью анафорического „и“ (см. выше).

Приведенными типами исчерпываются важнейшие случаи анафорической композиции. Различие между явной и скрытой анафорой, несущественное с точки зрения чисто композиционной, и между различными

*

формами первой, более или менее последовательными и расширенными, показывает, что в основе всех этих разновидностей лежит общий композиционный принцип: параллелизм частей и равномерное поступательное движение. Это движение служит принципом метрического членения, тематического деления, расположения синтаксического материала в симметричные группы и, наконец, распределения повторяющихся слов. В осуществлении основного композиционного задания одновременно участвуют отдельные элементы по существу единого словесного материала.

Что касается стилистического значения анафорической композиции, то приведенные примеры показывают нам, как одинаковый в формальном отношении поэтический прием может служить, в зависимости от окружающих его художественных фактов, различным стилистическим заданиям. Мы видели прием анафорического сочинения с помощью союза „и", как признак повествовательного стиля (логическая формула: „и потом..."), и вместе с тем в других примерах—как характерное свойство эмоциональной, романтической лирики, стремящейся к усилению и нагнетанию лирического настроения (как бы формула: „и еще...", „и еще..."). В поэзии Фета, Бальмонта, А. Блока анафора играет роль по преимуществу песенного повторения, подчеркивающего лирическое, эмоциональное волнение, является признаком песенного лиризма. В драматическом монологе Грильпарцера или Корнеля, в обращениях Демона к Тамаре и в поэзии Байрона она служит по преимуществу риторическому усилению. Такая риторическая анафора играет существенную роль в „Одах" Державина, часто без повторения особенно значительных словесных групп, но с выделением двух-трех эмфатически подчеркнутых слов: „Не ты ль наперсником близ трона | У северной Минервы был... || Не ты ль, который взвесить смел | Мощь Росса, дух Екатерины... || Не ты ль, который орды сильны | Соседей хищных истребил... || Не ты ль, который знал избрать, | Достойный подвиг росской силе ||" и т. д. (30). В тех же одах нередко встречаются различные формы анафорического членения, связанные с перечислением ряда сменяющихся и сопоставленных пластических образов: напр. анафорическое „или" в „Фелице". Ср. также стихотворение Вл. Соловьева „Память", об'единяющее с помощью анафоры ряд картин, встающих в воспоминании поэта. Эти основные стилистические категории повторений были указаны Р. М. Мейером, в его статье о „Рефрене" (31). Мы не останавливаемся на них подробнее, т. к. имеем в виду прежде всего описание, т.-е. морфологию композиционных приемов, независимо от их стилистической функции.

Внутренняя анафора.

Когда внутри строфы два стиха об'единяются анафорой, и это анафорическое членение повторяется в остальных строфах стихотворения на тех же местах, такая внутренняя анафора приобретает значение постоянного композиционного приема. Обыкновенно повторениями связываются предыдущие стихи двух периодов двучленной строфы. Напр., тип: I,1 = I,3; II,1 = II,3 и т. д. Брюсов „В вагоне" (197):

В ее глаза зеленые
Взглянул я в первый раз,
В ее глаза зеленые,
Когда наш свет погас.

Два спутника случайные,
В молчаньи без огней,
Два спутника случайные,
Мы стали близки с ней...

Более обычным является повторение первого стиха каждого периода в двухчленной строфе из пяти стихов (рифмы ав, аав, 1 = 3). У Сологуба:

На Ойлэ далекой и прекрасной
Вся любовь и вся душа моя.
На Ойлэ далекой и прекрасной
Песней сладкогласной и согласной
Славит все блаженство бытия.

Там, в сияньи ясного Маира,
Все цветет, все радостно поет
Там, в сияньи ясного Маира,
В колыханьи светлого эфира
Мир иной таинственно живет и т. д.

Анафорическое членение внутри строфы, в начале каждого периода, определяет собой композиционное строение стихотворения. Метрическое деление на периоды совпадает с синтаксическим делением на сопоставленные предложения и с тематической двучленностью каждой строфы, замкнутой и противопоставленной в своей особой теме тематическому единству соседней строфы (I. На Ойлэ—1. вся любовь моя... 2. все славит... II. В сияньи Маира—1. все цветет... 2. мир иной... живет... и т. д.)

Брюсов создает иное расположение стихов, об'единяя анафорой первый и четвертый стих в строфе такого же метрического строения; ср. „Кубок" (174):

О дай припасть устами к краю
Бокала смертного вина!
Я бросил щит, я уступаю,—
Лишь дай, припав устами к краю,
Огонь отравы пить до дна!... и т. д.

В стих. Брюсова „Жрице луны", 2 (173) таким же приемом об'единяются четверостишия большой строфы из восьми стихов (ав, ав; cd, cd. 1 = 5)

Владыка слов небесных, Тот,
Тебя в толпе земной отметил,—

Лишь те часы твой дух живет,
Когда царит Он,—мертв и светел.
Владыка слов небесных, Тот,
Призвал тебя в свой сонм священный:
Храня таинственный черед,
Следишь ты месяц переменный.

Более сложная внутреняя анафора в стих. „Жрице луны" I (172), где в такой же строфе об'единяются анафорой предыдущий стих первого периода первого четверостишия и предыдущий второго периода того же четверостишия с соответствующими стихами второго четверостишия (рифмы: ав, ав; cd, cd. 1 = 5, 3 = 7):

По твоей улыбке сонной
Лунный отблеск проскользнул,
Властный, ласковый, влюбленный,
Он тебе призыв шепнул.
Над твоей улыбкой сонной
Лунный луч проколдовал,
Властный, ласковый, влюбленный
Он тебя поцеловал... и т. д.

Внутренняя анафора, как форма композиции, встречается очень редко (32). Интересно, однако, ее теоретическое значение. Из сочетания внутренней анафоры с обычным анафорическим членением развивается столь существенная в истории поэзии амебейная форма. Рассмотренные нами выше парные строфы с двухчленной анафорой могут также рассматриваться, как внутреннее анафорическое членение, поскольку такая пара образует, благодаря композиционному повторению, некоторое высшее строфическое единство.

Амебейная композиция.

Амебейная композиция представляет особый вид анафорического построения. При этом каждые два периода, составляющие строфу, связаны между собой внутренней анафорой (параллелизмом), и вместе с тем все нечетные периоды связаны между собой анафорой внешней; точно так же, как и все четные. Композиционное движение при амебейном построении как бы распространяется двумя последовательными волнами, создает два анафорических ряда, почленно параллельных друг другу; напр., для строфы из четырех стихов—первый ряд (внешняя анафора): I, 1 — 2 паралл. II, 1 — 2 паралл. III, 1 — 2 и т. д.; второй ряд (внешняя анафора): I, 3 — 4 паралл. II, 3 — 4 паралл. III, 3 — 4 и т. д.; между обоими рядами—почленный параллелизм (внутреняя анафора): I, 1 — 2 паралл.

I, 3 — 4; II, 1 — 2 паралл. II, 3 — 4; III, 1 — 2 паралл. III, 3 — 4 и т. д.

Так как анафорический параллелизм может быть более явным или более скрытым, то при амебейной композиции иногда яснее выступает словесная связь между двумя половинами строфы (внутренняя анафора), иногда, напротив того, подчеркивается анафорическое соединение каждого ряда (внешняя анафора), или, наконец, обе формы параллелизма выступают одновременно. Напр., в известной народной песне „А мы просо сіяли"... в большинстве строф сильнее выступает внутренняя анафорическая связь между парными периодами, чем внешняя между соответствующими параллельными рядами:

„А мы просо сіяли, сіяли
Ой дід ладо сіяли, сіяли".
— „А мы просо витопчем, витопчем,
Ой дід ладо витопчем, витопчем"....
... „А ми коні викупим, викупим
Ой дід ладо викупим, викупим".
— „Ой чим же вам викупить, викупить
Ой дід ладо викупить, викупить?"

В другой малороссийской песне, которую приводит Веселовский („Царівно, мостіте мости..."), на первый план выступает именно анафорическая связь между рядами (I ряд—„Царенку", II ряд—„Царівно"); в пределах строфы „пара" об'единяется почти исключительно синтаксически, как вопрос и ответ.

— Царенку, зачим ви, гості?
Ладо мое, зачим ви, гості?
— Царівно, за дівчиною,
Ладо мое, за дівчиною.
— Царенку, за которою,
Ладо мое, за которою?
— Царівно, за старшенькою,
Ладо мое, за старшенькою.

Большое значение амебейному построению в народной поэзии придает акад. Алдр. Н. Веселовский. В своих статьях по „Исторической Поэтике" (Собр. соч., т. I) он неоднократно указывает на развитие этого приема из условий хорового исполнения (два хора, участвующих в пляске-игре или шуточном состязании, напр., парней и девушек). Однако, хоровая амебейность представляет лишь частный случай гораздо более общего и широко распространенного композиционного приема. Сюда относятся синонимические вариации в параллельных стихах, столь обычные в нашей народной поэзии, психологический параллелизм, когда он развивается в последовательное двойственное членение, параллелизм

вопросов и ответов в диалоге народной песни и т. д. Какова бы ни была мотивировка амебейного членения, композиционное движение везде остается неизменным: построение словесного материла в параллельные ритмико-синтаксические (и тематические) ряды с одновременным поступательным движением в обоих рядах. Ни хоровое исполнение, ни психологический параллелизм, ни антифоническое построение диалога сами по себе недостаточны, чтобы об'яснить появление амебейности; они только разным образом ее мотивируют, специализируют ее значение. Как композиционный принцип, как общий художественный закон, амебейность, напротив того, сама предопределяет особенности своих отдельных осуществлений и видоизменений. Мы увидим, что, какова бы ни была специальная мотивировка приема, его формальная сущность всегда остается неизменной.

Амебейный параллелизм в форме синонимической вариации привлекается уже Веселовским к рассмотрению в связи с предшествующими примерами. Так в „Калевале" синонимическая вариация становится последовательно проведенным стилистическим и композиционным принципом (преобладает внутренняя анафора):

Золотой мой друг и братец!
Дорогой товарищ детства!
Мы споем с тобою вместе,
Мы с тобой промолвим слово.
Наконец мы увидались,
С двух сторон теперь сошлися;
Редко мы бываем вместе,
Редко ходим мы друг к другу
На пространстве этом бедном,
В крае Севера убогом...

Менее последовательно такое построение проводится, как известно, и в русском эпосе и в русской народной лирике (преобладает внутренняя анафора):

У ключа, ключа, ох, да у студеного,
У колодезя, ох, да у глубокого
Молодой казак, ох, да не коня поил,
Не коня поил, ох, да жену губил.
Как жена мужу, ох, да взмолилася,
Ниже пояса, ох, да поклонилася...

Другой тип амебейного построения в народной песне представляет тот „психологический параллелизм", которым Веселовский занимается в специальной статье. В двучленной, парной формуле из двух или четырех стихов это движение еще не заметно, намечена только внутренняя анафора, соединяющая строфическую пару, но в собрании Веселовского мы видим примеры, где параллелизм между явлением природы и душев-

ным переживанием проходит через целый ряд параллельных строф с двойственным членением, в которых рядом с внутренней анафорой появляется и внешняя:

Стелется и вьется
По лугам трава шелковая,
Цалуить, милуить
Михайла свою женушку.
Не свивайся, не свивайся
Трава с повиликой.
Не свыкайся, не свыкайся
Молодец с девицей...

Наиболее распространенная форма амебейной композиции в народной поэзии—параллелизм вопросов и ответов (антифонический параллелизм). Элементы диалога распределяются по соответствующим местам строфы или группы строф, об'единяясь в параллельные ритмико-синтаксические ряды, с более или менее отчетливыми анафорическими повторениями. Напр., в английской народной балладе:

„ О, что за тени, милый друг,
Склонились с трех сторон?“
—„Три юных девы, Марджери!
Я с каждой обручен.“—
„О, что за тени, милый друг,
„Над головой твоей?“
—„Три бедных крошки, Марджери,
Трех юных матерей.“
„ О, что за тени, милый друг,
У ног твоих лежат?“
—„Три адских пса, о Марджери,
Меня здесь сторожат.“

(„Тень милого Вильяма“, пер. С. Маршака, „Сев. Записки“, № 10, 1916 года).

Или, как пример амебейного построения более обширных отрывков (каждая группа по 8 стихов):

„О, кто мне станет надевать
Мой легкий башмачок,
Перчатку тесную мою,
Мой новый поясок?
Кто желты косы гребешком
Серебряным расчешет?
Кто, милый друг мой, без тебя
Мое дитя утешит?“

—„Тебе наденет твой отец
Нарядный башмачок,
Перчатку—матушка твоя,
Сестрица—поясок.
Твой братец косы гребешком
Серебряным расчешет.
Пока твой милый далеко,
Господь дитя утешит!“

(„Прекрасная Анни из Лох Роян“, там же).

Если в приведенных выше примерах амебейное построение проводится только в диалогических частях баллады, то можно привести такие случаи, когда вся баллада построена, как диалог, на принципе амебейной композиции. Так известная баллада „Эдуард“ (пер. А. Толстого), в которой, впрочем, амебейная композиция осложняется припевом и композиционным стыком (см. ниже).

—Чьей кровию меч ты свой так обагрил,
    Эдвард, Эдвард?
Чьей кровию меч ты свой так обагрил?
Зачем ты глядишь так сурово?
— То сокола я, рассердяся, убил,
    Мать моя, мать,
То сокола я, рассердяся, убил,
И негде добыть мне другого.

— У сокола кровь так красна не бежит,
    Эдвард, Эдвард,
У сокола кровь так красна не бежит,
Твой меч окровавлен краснее!
— Мой конь краснобурый был мною убит,
    Мать моя, мать,
Мой конь краснобурый был мною убит,
Тоскую по добром коне я! . . .

Народная поэзия всех веков и стран представляет многочисленные примеры подобного построения. Так, в немецкой народной песне („Das Mädchen und die Hasel“, у Гердера, в „Волшебном роге“ и др.): после краткого зачина (одна повествовательная строфа) — амебейное, диалогическое построение.

„Guten Tag, guten Tag, liebe Hasel mein,
    Warum bist du so grüne?“
„Hab Dank, hab Dank, wackres Mägdelein,
    Warum bist du so schöne?“

„Warum dass ich so schöne bin,
Das will ich dir wohl sagen:
Ich ess weiss Brot, trink kühlen Wein,
Davon bin ich so schöne".
„Isst du weiss Brot, trinkst kühlen Wein,
Und bist davon so schöne,
So fällt alle Morgen kühler Tau auf mich
Davon bin ich so grüne..."

В русской народной лирике этот прием не получил такого развития, как на Западе, т. к. естественной предпосылкой его является строфичность композиции (и рифма, как прием строфического членения). Однако отдельные случаи могут быть отмечены:

— Ты об чем, моя кукушечка,
Об чем кукуешь?
Ты об чем, моя горемычная,
Об чем горюешь?
— Уж и как мне, кукушечке,
Как не куковати,
Уж и как мне, горемычной,
Как не горевати... и т. д.

В поэзии книжной, вместе с романтизмом и подражанием традиционным приемам народной песни, появляется и амебейная композиция. Приведу два примера, в которых особенно отчетливо сохранился условный стиль, присущий народной песне. Так у Россети, как „Продолжение старой песни" („An Old Song ended"—песни Офелии), и в более известном стих. Мэтерлинка, написанном под влиянием народной песни и Россетти: „Et quand-il reviendra, Que faut-il lui dire?" — „Dites lui qu'on l'attendit, jusqu'à s'en mourir"... и т. д.

В русской поэзии XIX века, при отсутствии в ней глубокой, органической связи с народной песнью, амебейная композиция существенной роли не играет. Чаще всего она появляется здесь, мотивированная диалогом, но без каких бы то ни было попыток придать этому диалогу традиционный „народный" стиль. Мы находим у Брюсова в „Каменщике" амебейное членение строфы типа 2+2.

— Каменщик, каменщик, в фартуке белом,
Что ты там строишь? кому?
— Эй, не мешай нам, мы заняты делом,
Строим мы, строим тюрьму.
— Каменщик, каменщик, с верной лопатой,
Кто же в ней будет рыдать?
— Верно, не ты и не твой брат, богатый,
Незачем вам воровать...

Анафорические повторения подчеркивают здесь сопринадлежность предыдущих периодов к одному ряду. В остальном связь между параллельными периодами указана синтаксической формой и смысловым параллелизмом вопросов и ответов.

Баллады Брюсова „Адам и Ева", „Орфей и Евридика" могут служить примером амебейного построфного членения диалога. В первом стихотворении строфы об'единяются обращениями: „Адам! Адам!.." в начале первого стиха соответствующих строф и „Ева! Ева!" в конце.

Не всегда амебейный параллелизм сопровождается симметричным членением строфы, совпадающим с ее метрическим делением на равные периоды. У Блока мы встречаем своеобразное композиционное членение на 1+3 стиха („Все ли спокойно в народе?" I, 225); у Брюсова — на 7+1 ст. („Два голоса").

Интересный пример композиционного параллелизма вопросов и ответов в диалоге мы найдем в балладе Гете „Лесной царь". Сложная и разработанная в самих деталях композиция этого стихотворения восходит, тем не менее, к простейшему амебейному диалогу народной песни. В балладе четыре больших строфы по восемь стихов (I, II, III, IV). I состоит из зачина (4), содержащего внешнюю экспозицию в повествовательной форме, и диалога (4), заключающего внутреннюю экспозицию душевного состояния героев: вопрос отца, ответ сына в форме вопроса-же и ответ отца (1+2+1). IV заканчивается исходом, содержащим внешнее завершение действия, в повествовательной форме (4); ему предшествует диалог (4), заключающий внутреннее окончание действия, смертельный испуг ребенка: возглас лесного царя и крик ребенка, обращенный к отцу (2+2). Строфа IV симметрична строфе I, но ее части расположены в обратном порядке. В кольце этих строф стоят диалогические строфы II и III, заключающие самое действие. Обе распадаются на 4+2+2 стиха. Первые четыре стиха заняты манящей песней лесного царя, обращенной к мальчику; второе четверостишие — взволнованным обращением сына к отцу и отца к сыну. Самые обращения („Mein Vater, mein Vater"... „mein Sohn, mein Sohn.. ") подчеркивают словесными повторениями тот параллелизм, который уже намечается тематическим единством строфы, синтаксическим параллелизмом вопросов и ответов, наконец, постоянством ритмического членения.

Не всегда, однако, амебейное построение в современной лирике связано с диалогом. Среди юношеских стихотворений Лермонтова мы находим один случай своеобразного „психологического параллелизма", проведенного с детским педантизмом и сентенциозностью („Волны и люди").

Волны катятся одна за другою
С плеском и шумом глухим;

Люди проходят ничтожной толпою
Так же один за другим.
Волнам их неволя и холод дороже
Знойных полудня лучей;
Люди хотят иметь души... и что же?
Души в них—волн холодней.

В этом примере внешняя анафора подчеркивает связь, существующую между членами двух соответствующих рядов. То же—в стихотворении Бальмонта „Она отдалась без упрека". И здесь жизнь природы и жизнь человеческой души, своего рода „психологический параллелизм", служат мотивировкой амебейного построения. Но сцепление частей еще более подчеркнуто: внутренняя анафора соединяет первый стих со вторым („она") и третий с четвертым („как"); внешняя анафора соединяет все первые периоды в один ряд („она") и все вторые периоды-в другой („как"), параллельный первому.

Она отдалась без упрека.
Она целовала без слов.
— Как темное море глубоко.
— Как дышат края облаков.
Она не твердила: не надо!
Обетов она не ждала.
— Как сладостно дышит прохлада.
— Как тает вечерняя мгла.
Она не страшилась возмездья,
Она не боялась утра́т.
— Как радостно светят созвездья.
— Как звезды бессмертно горят (33).

В немецкой поэзии амебейная композиция, основанная на психологическом параллелизме, особенно часто встречается у Гейне. Так, параллелизм периодов, об'единенных внешней анафорой („Lyrisches Intermezzo", 1):

Im wunderschönen Monat Mai
Als alle Knospen sprangen,
Da ist in meinem Herzen
Die Liebe aufgegangen.
Im wunderschönen Monat Mai
Als alle Vögel sangen,
Da hab ich ihr gestanden
Mein Sehnen und Verlangen (34).

Среди стихотворений Верлена мы также находим амебейное построение, связанное с психологическим параллелизмом („Avant que tu ne t'enaille"). Нечетные периоды заключают прямую речь — обращение

поэта к потухающей утренней звезде, четные—описание восхода солнца. При этом слова поэта (нечетные периоды) образуют сквозь все стихотворение самостоятельный по своему смыслу и синтаксически об'единенный ряд, который как бы прерывается описательными отрывками (пер. Ѳ. Сологуба, 33).

Пока блестит твой бледный диск,
Звезда на небосклоне,
— И птичий писк,
И волны благовоний —
Брось на поэта, в чьих очах
Огни любви зардели,
— В дневных лучах
Вот жаворонка трели.—
Твой взор, который будет скрыт... и т. д.

т. е., об'единяя нечетные периоды: Пока блестит твой бледный диск, звезда на небосклоне, брось на поэта в чьих очах... и т. д.

Такое же построение, при композиционном членении строфы на 5+1 стих, в другом стихотворении („La lune blanche . . .“), где описательные отрывки вынесены вперед (5), а лирические восклицания, заключающие обращение к возлюбленной, следуют в конце (1), образуя на всем протяжении стихотворения связное предложение: „Белая луна | Сеет свет над лесом; || Звонкая слышна | Под его навесом || Песня соловья... | —Милая моя! ||| [1] Ветер тихо плачет | В ветках над рекой... || [6] Вспомним наши грезы! ||| [1] Сходит к нам покой, | Нежный, бесконечный... [с]В этот час ночной!“.

Такой тип амебейного построения с синтаксической связанностью параллельных рядов восходит к малайской форме „пантум“, получившей распространение во французской и немецкой поэзии в эпоху романтизма ([35]). Кроме амебейного построения и тематической обособленности параллельных рядов, а также непрерывный синтаксической связи между стихами каждого ряда, настоящий пантум требует еще особого расположения повторений: первый стих последующей строфы подхватывает второй стих предыдущей, с которым он связан синтаксически, точно так же третий стих последующей строфы повторяет четвертый стих предыдущей. Итак—амебейное построение, осложненное композиционным стыком. Ср. „Пантум“ Теодора де Банвиль („La Montagne“):

Sur les bord de ce flot céleste
Mille oiseaux chantent, querelleurs.
Mon enfant, seul bien qui me reste.
Dors sous ces branches d'arbre en fleurs.
Mille oiseaux chantent, querelleurs,
Sur la rivière un cygne glisse.

Dors sous ces branches d'arbre en fleurs,
Oh toi, ma joie, et mon délice! и т. д.

В немецкой поэзии известны пантумы Шамиссо (три стихотворения под общим названием „In malaïscher Form"). Они также проводят амебейное членение и тематическую обособленность связанных между собой параллельных рядов, но допускают иногда вариации в повторяющихся стихах.

Композиционная концовка.

Композиционная эпифора или концовка, как и анафора, повторяясь в известной метрической и тематической группе (строфа или группа строф), служит приемом композиционного членения, т. е. обособления композиционных групп и вместе с тем объединения их в высшем единстве.

Мы встретились вновь после долгой разлуки,
Очнувшись от долгой зимы:
Мы жали друг другу холодные руки—
И плакали, плакали мы...
Но в крепких незримых оковах сумели
Держать нас людские умы:
Как часто в глаза мы друг другу глядели
И плакали, плакали мы.
Но вот засветилось над черною тучей,
И глянуло солнце из тьмы:
Весна,—мы сидели под ивой плакучей,—
И плакали, плакали мы...

Тематически обособленная, каждая из трех строф об'единяется с соседней единством лирического настроения, выраженного в концовке; вместе с тем, обособленные метрически и синтаксически, эти строфы стягиваются словесным повторением, которое возвращается на обозначенном заранее метрическом месте.

Если об'единение этих строф с помощью концовки основано по преимуществу на единстве лирического настроения, то в других примерах повторение в конце может иметь, по преимуществу, риторический смысл,—как в речи, где доказательства направлены к единственному выводу, возвращающемуся, как припев. На это различие в стилистической функции повторения мы указали уже при изучении анафоры. Примером риторической концовки (с ироническим противопоставлением повторяющегося стиха остальной части строфы) может служить „Моя родословная" Пушкина: „Я просто русский мещанин!" „Я мещанин, я мещанин!" и т. д.

В других стихотворениях постоянная концовка служит композиционному об'единению ряда отдельных картин. Так в „Гондольере“ Каролины Павловой видения отдаленных стран, проносящиеся перед поэтом, об'единяются неизменным возвращением к исходной реальной ситуации, поездке в гондоле по венецианским каналам:

Белеет Галата и Пера—
И снова, чуть зыбля струи,
Удары весла гондольера
Баюкают думы мои...

Таким образом, как мы уже видели на примере амебейного построения, формально тождественный композиционный прием является, в зависимости от задания произведения, в различной стилистической функции ([36]).

В зависимости от размеров строфы, композиционная концовка возвращается через четыре, пять, шесть или восемь стихов; так в приведенной выше „Родословной“ Пушкина она об'единяет „большие строфы“ по восемь стихов ([37]).

Как и анафора, концовка может встречаться не в каждой строфе, а в каждой второй или третьей ([38]); при этом нередко сохраняется метрическая, синтаксическая и тематическая и обособленность каждого четверостишия; напр. у Фета, „Alter Ego“:

Как лилея глядится в нагорный ручей,
Ты стояла над первою песнью моей,
И была ли при этом победа и чья:
У ручья ль от цветка, у цветка ль от ручья?
Ты душою младенческой все поняла,
Что мне высказать тайная сила дала.
И хоть жизнь без тебя суждено мне влачить,
Но мы вместе с тобой, нас нельзя разлучить.
Та трава, что вдали на могиле твоей—
Здесь на сердце чем старе оно, тем свежей,
И я знаю, взглянувши на звезды порой,
Что на них мы взирали, как боги, с тобой.
У любви есть слова, те слова не умрут.
Нас с тобой ожидает особенный суд:
Он сумеет нас сразу в толпе различить
И мы вместе придем, нас нельзя разлучить.

Наконец, не всегда композиционное членение с помощью концовки разбивает стихотворение на равные части. Так у Пушкина стих. „Погасло дневное светило“ распадается на группы в 4 + 12 + 24 стиха, причем концовка („Шуми, шуми послушное ветрило, волнуйся подо мной угрюмый океан“) служит тематическому об'единению этих групп ([39]).

В стихотворениях, где лирический элемент соединяется с повествовательным, расстояние между концовками бывает нередко еще значительнее и еще менее симметрично. Так в уже цитированной „Гондоле“ Королины Павловой или у Пушкина, в „Песни о вещем Олеге“, где возвращается два раза (стр. XI и XVII) концовка: „Бойцы (Они) вспоминают минувшие дни и битвы, где вместе рубились они“.

Как уже видно из приведенных выше отрывков, строение самой концовки может быть очень различно. Тождество словесного материала в повторении может распространяться на целый стих или его часть, на один последний стих или на несколько стихов. Приведенное в самом начале стихотворения Фета представляет пример вполне точного повторения одного стиха: „И плакали, плакали мы“ ([40]). В других случаях повторяющийся стих возвращается в несколько измененном виде, с вариацией. Так у Пушкина, в „Родословной“: „Я просто русский мещанин“, „Я мещанин, я мещанин“, „Я, слава Богу, мещанин“, „Нижегородский мещанин“ и т. д. Изменение может быть сравнительно незначительным; у Фета „Alter Ego“: „Но мы вместе с тобой—нас нельзя разлучить“ — „И мы вместе придем, нас нельзя разлучить“ ([41]). Или оно захватывает весь стих, кроме последнего слова, которое одно остается, как неизменная концовка строфы; в „Талисмане“ Пушкина: „Мне вручила талисман“, „Не спасет мой талисман“, „Не умчит мой талисман“, „Сохранит мой талисман“; у А. Толстого („Чужое горе)“: „Какое мне деется горе“, „Везешь Ярослава ты горе“, „Я, витязь, татарское горе“ и т. д. В последнем примере мы имеем дело с риторической концовкой; конечно, концовка, состоящая из одного слова, более приспособлена к несению риторической функции, чем чисто песенные повторения целого стиха ([42]).

Иногда вариация стиха в концовке настолько меняет строение самого стиха, что стих возвращается уже с другой рифмой, чем в начале. Так у Фета („Солнца луч . . . “): „Ничего ты на все не ответила мне“ (2 раза), „ничего мне и тут не ответила ты“, „ничего, ничего не ответила ты“.

При последовательном уменьшении размеров словесного совпадения, мы доходим до таких концовок, в которых лишь общее смысловое или синтаксическое построение выделяет заключительные стихи из ряда других. Напр. у А. Толстого „Благоразумие“, где элементом повторения служит синтаксическая фигура: „Понемножку, понемножку!“, „Ретивое, ретивое!“ „Осторожно, осторожно“, „Тихомолком, тихомолком“ и т. д. (риторическая концовка).

С другой стороны, последовательное расширение концовки может захватить уже не один, а несколько стихов. Пушкинское „Погасло дневное светило“ представляет пример полного тождества двух замы-

кающих стихов. В стихотворении Фета „В дымке невидимке“ два стиха концовки, возвращающиеся через восемь строк, появляются в измененном виде, с иными рифмами: „И тебе не грустно? И тебе не томно?“, „И тебе не томно? И тебе не больно?“ Всего обычнее, однако, в таких случаях, как и естественно, бо́льшая неподвижность последнего стиха при бо́льшей свободе в построении предпоследнего, непосредственно примыкающего к изменившемуся по теме целому строфы. Так у Лермонтова: „Спи, малютка, будь спокоен, Баюшки баю“, „Спи, дитя мое родное, Баюшки баю“, „Спи, мой ангел, тихо, сладко, Баюшки баю“ и т. д. или у Бальмонта стих. „В прозрачных пространствах эфира“: ст. 7-8 „И с неба они увидали За далями новые дали“; ст. 19-20 „В тот час, как они увидали За далями новые дали“ (43).

И третий стих с конца легко может быть захвачен тем же композиционным движением. При обычной расстановке рифм (перекрестно) рифма третьего стиха с конца уже предопределена концовкой; напр. у Лермонтова: 8. Баюшки баю, 6. спою, бою, разошью, пролью и т. д. Вместо созвучных, но различно рифмующих слов, возможно закрепление в третьем стихе постоянного рифмующего слова. Так в „Гондоле“ Каролины Павловой последние два стиха повторяются три раза без изменения: „удары весла гондольера баюкают думы мои“; с изменением предпоследнего стиха: „глухим повтореньем размера баюкают думы мои“, с изменением обоих стихов: „И плещет весло гондольера, баюкая думы мои“. В третьем с конца стихе закреплено рифмующее слово „струи“: „касаясь мерно струи“, „и снова, чуть зыбля струи“, „и сонные зыбля струи . . . “ и т. д. Первый стих совершенно свободен („и с лаской весло гондольера“, „белеет Галата и Пера“, „притихла-б там сердца химера“ и т. д.). Тем не менее, построением последних трех стихов, в значительной степени предопределяется тематическое содержание всей строфы, которая, таким образом, развивается в направлении смыслового и метрического обособления, становится припевом (рефреном). Однако, это развитие еще не вполне закончено. Первый, изменяющийся стих, служит более крепкому сцеплению концовки с меняющимся содержанием стихотворения.

И волн лучезарных Босфора
Мне снится опять красота;
Сверкает Софии собора
Святая глава без креста.
Белеет Галата и Пера . . .
И снова, чуть зыбля струи,
Удары весла гондольера
Баюкают думы мои . . .

Дальнейшее расширение концовки захватывает наконец и первый стих четверостишия. Тогда вся строфа служит концовкой к ряду других строф или является завершением „большой строфы“ из 8-ми и более стихов. И здесь, конечно, возможны случаи, где нет еще полного метрического, тематического и синтаксического обособления, где концовка еще не стала припевом, а тесно связана с предшествующими стихами. Обыкновенно эта связь создается синтаксическим примыканием концовки к предшествующей строфе и тематическим об'единением, с которым связана вариация словесного материала концовки в зависимости от содержания предшествующей строфы. В этом отношении интересна композиция „Песни“ Боратынского. Стихотворение это распадается на четыре больших строфы по 8 стихов, из которых первые две и последние две обособляются в самостоятельные пары. Первые две строфы об'единены синтаксическим параллелизмом вопросов, который подчеркивается анафорой в начале строфы („Когда взойдет денница золотая . . . Когда на дев цветущих и приветных . . . “); самый вопрос образует повторяющуюся концовку из трех стихов: „С душой твоей, Что в пору ту, скажи: живая радость, Тоска ли в ней?“; предшествующий стих связан с концовкой постоянным рифмующим словом, но первая часть этого стиха, примыкающая к предшествующему четверостишию, изменяется: „И славит все существования с л а д о с т ь; С д у ш о й т в о е й . . . “ „Глядишь и пьешь их томных взоров с л а д о с т ь; С д у ш о й т в о е й . . . “. В распределении синтаксического материала на фоне членения метрического—между строфами полный параллелизм: стр. I „Когда взойдет . . . “ (придат. предл.; ст. 1—5) + „с душой твоей . . . “ (главн. предл.; концовка; ст. 6—8); стр. II „Когда на дев. . . “ (придат. предл. ст. 1—5) + „с душой твоей . . . “ (главн. предл.; концовка; ст. 6—8). Синтаксическое примыкание строфы с концовкой к предшествующей строфе достигается „enjambement“ главного предложения, которое переходит во второе четверостишие, захватывая пятый стих; внутренняя анафора подчеркивает синтаксическое сцепление (стр. I . . . *и* ото сна встает . . . *и* славит все . . . ; стр. II . . . г л я д и ш ь порой, г л я д и ш ь и пьешь . . .):

К о г д а взойдет денница золотая,
    Горит эфир,
И ото сна встает, благоухая,
    Цветущий мир,
И славит все существованья с л а д о с т ь,
    С д у ш о й т в о е й
Ч т о в п о р у т у, с к а ж и: ж и в а я р а д о с т ь,
    Т о с к а л и в н е й?

*

Когда на дев цветущих и приветных,
Перед тобой
Мелькающих в одеждах разноцветных
Глядишь порой,
Глядишь и пьешь их томных взоров сладость,
С душой твоей,
Что в пору ту, скажи: живая радость
Тоска ли в ней?, и т. д.

Последние две строфы тоже связаны между собой; прежде всего тематически: если первые заключают вопрос, то вторые—ответ, утверждение: „Душе моей Противен он. Что прежде было в радость, То в муку ей"; „Душе моей Страшна теперь. Что прежде было в радость, То в муку ей". Предшествующий стих по прежнему скрепляется с основной частью строфы меняющимся началом, с концовкой—неизменным рифмующим словом: „Будь новый день любимцу счастья в сладость", „Обманчив он. Его живая сладость". Концовка двух последних строф представляет вариацию неизменного окончания двух первых. Таким образом с помощью концовки—строфы и ее вариаций осуществляется композиционное членение: сперва на два отрывка в 16 стихов, заключающих: первый—вопросы, второй—утверждения; потом, в пределах каждого большого отрывка—на две параллельных и об'единенных строфы из восьми стихов с постоянным распределением словесного материала внутри каждой строфы (44).

Строфическая концовка со значительными вариациями обыкновенно не выделяется в обособленный „припев", сохраняет смысловую связь со стихотворным целым, хотя возможны, конечно, спорные случаи (45). Так напр. у Сологуба в стих. „Под звучными волнами . . . " (в каждой третьей строфе): ст. 9—12. „Но песней не бужу я Красавицу мою, И жажду поцелуя Томительно таю"; ст. 21-24 „Движенья замедляю И песни не пою, Но сердцем призываю Желанную мою"; ст. 33—36 „Мне снится, перед нею Безмолвно я стою, Обнять ее не смею, Таю любовь мою". Более систематическую классификацию различных типов повторяющихся строф мы предложим при изучении композиционного кольца, где эти вариации представлены в гораздо большем разнообразии.

В развитии концовки в направлении обособления от основной части строфы существенную роль играет ее метрическое выделение. Начало такого выделения мы можем заметить во всякой строфе, построенной по принципу тройственного членения: нисходящая часть такой строфы („Abgesang", „кода") имеет иные рифмы, в ином расположении, чем восходящая часть, она состоит из иного числа стихов и т. д.; по сравнению с двумя параллельными группами стихов восходящей части („Stollen") эта третья, завершающая группа образует

метрическую концовку (ср. выше). Особенно явственным становится это членение, когда „кода“ построена по новому метрическому принципу, напр. хотя бы состоит из более коротких или более длинных стихов, чем восходящая часть (ср. выше „Коринфская Невеста“ Гете). Так, нередко у Державина; напр. „Радуга“:

Взглянь, Апеллес, взглянь в небеса!
В сумрачном облаке там
Видишь, какая из лент полоса!
Огненна ткань блещет очам,
    Склонясь над твоею главою
        Дугою.

Стр. II, стр. 5—6: „Зениц к утешевью сияют, | Пленяют . . . “ и т. д.

В сложных лирических строфах современных поэтов возрождается трехчленное построение средневековых поэтов и появляется метрически обособленная „кода“. Так у Бальмонта („Морская пена“, I, 175).

Все, что любим, все мы кинем:
Каждый миг для нас другой:
Мы слились душой морской
С вечным ветром, с Морем синим.
    Наш полет
    Все вперед,
К целям сказочным ведет . . .

Стр. II, ст. 5—7: „Чудный вид. || Все молчит, || Только вал морской звучит . . . “.

Если „кода“, сама по себе, может рассматриваться, как метрическая концовка, то более существенны те примеры, где поэт выделяет словесное повторение на конце строфы с помощью приемов метрического обособления, сходных с теми, которые применяются при построении коды. Простейший случай—в строфе из четырех стихов—укороченный четвертый стих, заключающий концовку; напр. Державин, „Незабудка“:

Милый незабудка-цветик!
Видишь, друг мой, я, стеня,
Еду от тебя, мой светик:
    Не забудь меня.
Встретишься ль где с розой нежной,
Иль лилеей взор пленя,
В самой страсти неизбежной
    Не забудь меня . . . и т. д.

Довольно обычно также сокращение двустишия. Бальмонт употребляет его, как „коду“, после четырех более длинных стихов, причем припев возвращается через одну строфу, и повторяется только последний стих:

I. Спи, моя печальная,
Спи, многострадальная,
Грустная, стыдливая,
Вечно молчаливая!
Я тебе спою
Б а ю ш к и - б а ю.

Во II строфе: Счастия не жди, в сердце не гляди. В III строфе: Жизнь проспать свою, б а ю ш к и - б а ю. В V строфе: Я тебе пою б а ю ш к и - б а ю. Таким образом концовка не достигает полного обособления, не превращается в припев, тематически, синтаксически и метрически вполне независимый.

В стихотворении Жуковского „Певец" к восходящей части (четыре стиха пятистопного ямба) присоединяется нисходящая часть, состоящая из укороченных стихов (из них три первых—четырехстопные, последний—еще укорочен и состоит из двух стоп). Неизменным во всех случаях остается только последний, восьмой стих, образующий как бы концовку в концовке, но три предшествующих также нередко обнаруживают совпадения, особенно в рифме. Синтаксически первый стих концовки (пятый в строфе) почти всегда примыкает к четвертому, не позволяя последнему четверостишию обособиться в самостоятельный припев.

I. В тени дерев, над чистыми водами
Дерновый холм вы видите ль, друзья?
Чуть слышно там плескает в брег струя;
Чуть ветерок там дышит меж листами;
На ветвях лира и венец!
Увы, друзья, сей холм—м о г и л а;
Здесь прах певца земля сокрыла;
Б е д н ы й п е в е ц!

II. ст. 5 . . . .
И рано встретил он конец,
Заснул желанным сном м о г и л ы....
Твой век был миг, но миг унылый,
Б е д н ы й п е в е ц и т. д.

Интересный пример развития коды представляет „Песня духа над хризалидой" Ап. Григорьева. В строфе из восьми стихов в образовании повторения участвуют пять последних, однако—с значительными вариациями, соответствующими содержанию каждой строфы; шестой с конца стих также закреплен в своей рифме; меняются, таким образом, только первые два стиха и начало третьего, которые во всех трех строфах связаны между собою анафорами и тематическим параллелизмом.

Ты веришь ли в силу страданья,
Ты веришь ли в право святого восстанья,
Ты веришь ли в счастье и в небо, дитя?
О, если ты веришь — со мною, — за мною!
Я дам тебе муки и счастье, хотя
От тебя я не скрою,
Что не дам я покою,
Что тебя я страданьем измучу, дитя!..

II. Ты ждешь ли от сна пробужденья,
Ты ждешь ли рассвета, души откровенья,
Ты чуешь ли душу живую, дитя?
О, если ты чуешь — со мною, — за мною!
Сведу тебе с неба я душу, — хотя
От тебя я не скрою,
Что безумной тоскою
По отчизне я душу измучу, дитя и т. д.

Сходное поглощение концовкой-кодой большей части строфы мы имеем у Полонского в стихотворении „Тень ангела прошла"…. Здесь— восходящая часть — 4 стиха, нисходящая — 6 стихов, из них 7, 8, 9 укорочены. Концовка с вариациями занимает все 6 последних стихов. Также в стих. Ѳ. Сологуба „Былые надежды", где из шести стихов только два первых вполне самостоятельны, в то время, как четыре последних повторяются в обеих строфах, с вариациями во втором и четвертом с конца.

Былые надежды почили в безмолвной могиле....
Бессильные страхи навстречу неведомой силе,
Стремленье к святыне в безумной пустыне.
И все преходяще, и все бесконечно,
И тайна всемирная ныне
И вечно.
В тяжелом томленьи мгновенные дети творенья,
Томятся неясным стремленьем немые растенья,
И голодны звери в лесах и пустыне,
И все преходяще, и все бесконечно,
И муки всемирные ныне
И вечно.

Распространение концовки на целую строфу с одной стороны, с другой—ее обособление в построенной по иному метрическому закону коде, одинаково указывают на возможность выделения повторяющейся части в самостоятельную и неизменную группу стихов ([46]). Такую концовку, обособившуюся от остальной части стихотворения в метриче-

ском, синтаксическом и тематическом отношении, мы называем припевом (рефреном). Конечно, выделение концовки в самостоятельный припев имеет разные степени; и мы видели уже, что всякая концовка может развиваться в этом направлении, приобретая более неподвижные, синтаксически замкнутые, метрически обособленные формы. Тем не менее, в примерах, приведенных до сих пор, еще не было полного обособления, которое составляет основную особенность припева.

Припев (рефрен).

Мы называем припевом концовку, обособленную в композиционном отношении. Композиционное обособление предполагает выделение из стихотвореного целого: 1) тематическое (самостоятельная тема); 2) синтаксическое (законченная синтаксическая группа); 3) метрическое (концовка состоит из стиха или группы стихов, в метрическом отношении самостоятельных). Композиционное выделение припева может быть более или менее полным; таким образом между концовкой и припевом существуют переходные формы, разница между ними—скорее количественная, чем качественная.

Припев составляет характерную особенность народно-хорового исполнения. В истории развития поэзии, как показали Р. Мейер, Бюхер, Веселовский, Геммир ([47]), он предшествует выработке самостоятельной партии „солиста“. Именно на почве народной поэзии, хорового песенного творчества, должны мы изучать припев в его различных видоизменениях. В нашу задачу такое изучение не входит, в виду его специального характера. Мы укажем лишь немногие признаки припева, существенные также для лирики книжной.

Тематическое обособление припева имеет в народной поэзии разные формы и степени. Припев может быть просто повторением последнего стиха или стихов строфы в виде метрически обособленной концовки, с изменением или без такового. Он может заключать эмоциональные возгласы, восклицания, звукоподражательные клики, не имеющие логического содержания (или потерявшие его в процессе исторического развития): „Ой люли!“ „Ay lilly, lilly lally“, „Miranton, miranton, mirantaine“, „Lanladerirette“ и т. д. Он может заключать лирически выразительные восклицания, не лишенные смысла, но связанные с произведением неясной эмоциональной связью („эмоционально-лирический припев“); напр. в английской народной балладе романического содержания: „The primrose is blowing so sweetly“—„Первоцвет расцветает так нежно“. Наконец, как осмысленный припев, он может в форме тематического лейтмотива сопровождать все произведение, указывать на

развязку повествования, на его скрытый смысл, заключать ироническое противоположение к содержанию основных строф, риторический призыв к слушателям, боевой клич и т. д. (напр. Roland „Recueil de chansons populaires“ т. I, CVI: „Que ne m'a-t on donné | Celui que j'ai tant aimé“ и др.). В синтаксическом отношении мы имеем припевы более свободные или более тесно примыкающие к строфе, простые слова и группы слов и целые самостоятельные предложения. В метрическом отношении встречаются припевы, занимающие целый стих (или часть стиха) или группу стихов, строфу и т. д. В смысле точности повторения рядом с неподвижным припевом — различные приемы вариации, иногда связанные так или иначе со смыслом соответствующей строфы ([48]).

В немецкой и английской поэзии припев получает широкое распространение в эпоху романтизма, и снова в наше время в поэзии символистов (между прочим и во Франции), в связи с влиянием народной песни на лирику книжную. Припев появляется у романтиков, как основной признак песенного стиля, как своеобразный прием эмоционального воздействия, и потому особенно часто в форме логически неопределенного, но полного лирического „настроения“ повторения. В немецкой поэзии мы находим целый ряд примеров у молодого Гете: „Heidenröslein, „Zigeunerlied“, песня Георга из „Гетца фон Берлихинген“ и т. д. Из романтиков особенно часто пользуется припевом Брентано. Мы находим у него припевы, состоящие из одного стиха (напр. Treulieb, Treulieb ist verloren), из двустиший (напр. O wie blinkte ihr Krönlein so schön, eh die Sonne wollt' untergehn), из целой строфы (Ich hört' ein Sichlein rauschen, Wohl rauschen durch den Klee, Ich hört' ein Mägdlein weinen, Von Weh, von bittrem Weh), даже большие строфы в форме припева („Die lustigen Musikanten“). Встречаются припевы неподвижные и видоизмененные (ср. „Variationen über ein bekanntes Thema“: „Sieh, wie wandelt der Mond so helle“... „Sieh, wie schlummern die Blumen so leise....“ и т. д.); припевы с звукоподражательными восклицаниями (Ru ku ku ku kuh, Ru ku ku ku kuh, Hast du kein-Glas, so trink aus dem Schuh), припевы чисто песенные, связанные с текстом неопределенной в логическом отношении, эмоционально-лирической связью (ср. выше: „Ich hört ein Sichlein rauschen....“) или, напротив того, отчетливо подчеркивающие основную тему (O lieb Mädel, wie schlecht bist Du!) Наконец, помимо обособленных припевов—концовки разного типа, расширяющиеся от одного слова до целого стиха или двух стихов. Рядом с Брентано—другие романтики, воспитанные влиянием народной песни,—Уланд, Вильгельм Мюллер, Мерике, Гейне, могут служить примером того же поэтического приема. Напр. Мерике „Schön Rotraut“:

Wie heisst König Ringangs Töchterlein?
Rotraut, schön-Rotraut!
Was tut sie den ganzen Tag,
Da sie wohl nicht spinnen und nähen mag?
Tut fischen und jagen.
O, dass ich doch ihr Jäger wär!
Fischen und jagen freute mich sehr.—
Schweig stille, mein Herze!

В английской поэзии прерафаэлиты—Россетти, Суинберн, Моррис—и современные представители эстетического движения, Оскар Уайльд, Iэтс и др. пользуются охотно припевом. Целый ряд баллад и песен Россетти, родоначальника этого направления («Troy Town», «Eden Bower», «Sister Helen», «The white Ship», «A Death Parting», «Parted Presence» и др.) построены на сложных формах припева, в особенности эмоционально-лирического:

„Why did you melt your waxen man,
Sister Helen,
To day is the third since you began".
— „The time was long, yet the time ran,
Little brother".
(O Mother, Mary Mother,
Three days to day, between Hell and Heaven!) и т. д.

Такого рода лирические припевы мы знаем лучше всего из песен Метерлинка, подражавшего прерафаэлитам и французской народной лирике.

Среди приведенных выше примеров припева особый интерес с теоретической точки зрения представляет припев амебейный. Как частный случай амебейной композиции, такой припев представляет постоянное повторение в конце каждого периода двучленной строфы (напр. песня „А мы просо сеяли" и др.). Сюда относится приведенный выше пример из Мёрике, сложное построение баллады „Эдуард" и сходная с последней композиция у Россетти („Sister Helen"). Обыкновенно припев после первого периода соединяется с припевом после второго периода рифмой и участвует, таким образом, в построении строфы. Вместо метрического выделения, которое в таких случаях отсутствует, мы имеем почти всегда выделение синтаксическое и смысловое, обозначаемое очень часто в написании скобками или курсивом. Так в английской народной балладе (пер. Маршака):

К двум сестрам в терем над водой
(Биннори, о Биннори!)
Явился рыцарь молодой
(У славных мельниц Биннори).

Принес для старшей перстень злат
(Биннори, о Биннори!)...
А младшей — нежный, нежный взгляд
(У славных мельниц Биннори)...

Припев после второго периода, в композиционном отношении более свободный, нередко расширяется в самостоятельный период. Так в балладе „Sister Helen" (см. выше); часто во французской народной песни (Rolland, I, LXVII):

A Paris sur le petit pont,
Sur le bord d'une fontaine,
Mon père a fait bâtir une maison,
Tuton, tuton, tutaine;
Levez, belle, votre cotillon,
Il est si long, qu'il traine...

Различное построение припева, различные формы объединения его с другими стихами в строфическое целое создают ряд различных возможностей видоизменения такой строфы, которые весьма существенны для изучающего народную поэзию. Мы приведем только один пример— стихотворение Гете „Heidenröslein":

Sah ein Knab ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden,
War so jung und morgenschön,
Lief er schnell es nah zu sehn,
Sah's mit vielen Freuden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Рядом с таким богатством примеров на Западе, русская лирика XVIII и XIX века поражает своей бедностью по отношению к этой композициинной форме. Развиваясь независимо от народной лирики, наша поэзия не знает чисто песенного лирического припева. Припев появляется в русской поэзии XVIII века из торжественной хоровой кантаты; он—принадлежность оды, возвышенного, риторического стиля. Такой припев, подразумевающий хоровое исполнение на торжественном празднике, нередко встречается у Державина, Батюшкова, Жуковского, Аполлона Григорьева, Полонского ([49]). Он бывает постоянный или с небольшими вариациями, состоит из одного стиха или из целой строфы. Так у Державина: „Ура! Ура! Ура!" или „Хвала тебе, Елизавета" или: „Неси на небо гласы ветр: | Бессмертен ты, великий Петр", или „Твоя пребудет добродетель, | О, Петр! Любезна всем векам; || Храни, храни всегда, Содетель, | Его в преемниках ты нам". Из условий хорового исполнения объясняется также то обстоятельство, что кантата нередко начинается припевом, который затем следует за каждой

строфой (композиционная спираль). В других случаях к распространению той же композиционной формы ведет застольная или плясовая песня ([50]); так у Державина („Кружка")—с видоизмененным припевом: „Давно уж нам в тебя пора | Пивца налить | И пить... | Ура! Ура! Ура!" или „И нам, как им, давно пора | Счастливым быть | И пить... | Ура! Ура! Ура"! Плясовую мы имеем у Державина в стих. „Цыганская пляска":

Возьми, Египтянка, гитару,
Ударь по струнам, восклицай,
Исполнясь сладострастна жару,
Твоей всех пляской восхищай,
Жги души, огнь бросай в сердца
От смуглого лица...

В некоторых случаях в основе лежит форма романса ([51]), как у Пушкина: „Ночной зефир | Струит эфир || Шумит | Бежит | Гвадалквивир" („Испанский романс").

В современной русской лирике, при всем разнообразии композиционных повторений, припев попрежнему не играет существенной роли: он до сих пор не сделался у нас приемом выражения индивидуального переживания в чисто лирических стихотворениях, как у Брентано и Мерике, Россетти или Морриса. В немногочисленных примерах название стихотворения „Песня" обозначает характерное и робкое оправдание непривычного приема.

Чисто песенный припев (подхватывание) мы находим у Зинаиды Гиппиус („Песня", 1891).

Окно мое высоко над землею,
Высоко над землею.
Я вижу только небо с вечернею зарею,
С вечернею зарею.
И небо кажется таким пустым и бледным,
Таким пустым и бледным,
Оно не сжалится над моим сердцем бедным
Сердцем бедным....

Стихотворение З. Гиппиус, вместе с тем,—единственный более или менее известный пример амебейного припева в новой русской лирике. Другой пример, „Горный король" Бальмонта—перевод с датского и представляет типичную балладу в духе народной поэзии.

Горный король на далеком пути.
— Скучно в чужой стороне.—
Деву красавицу хочет найти,
— Ты не вернешься ко мне.—
Видит усадьбу на мшистой горе.
— Скучно в чужой стороне.—

Кирстен-малютка стоит на дворе
— Ты не вернешься ко мне—и т. д.

Особенно характерно отсутствие в нашей оргинальной поэзии чисто лирического, эмоционального припева, с неясной связью между припевом и остальной строфой. Из звукоподражательных восклицаний, эмоциональных междометий и т. п. в концовке и припеве мы находим только у Державина „ура!", у Фета „Ку-ку", в многочисленных колыбельных песнях „баюшки-баю". В этом отношении народная песня, по крайней мере на Западе, гораздо богаче, и приемы песенного стиля в ней значительно более разработаны.

Кольцо строфы.

Когда последний стих строфы повторяет первый, строфа замыкается в композиционном кольце. Напр., Фет:

Свеж и душист твой роскошный венок,
Всех в нем цветов благовония слышны,
Кудри твои так обильны и пышны,—
Свеж и душист твой роскошный венок.

Кольцо строфы может играть существенную роль в композиции целого стихотворения, если каждая строфа или, по крайней мере, большинство строф замкнуты кольцевыми повторениями. При этом замыкающее кольцо может быть одинаковым на протяжении целого стихотворения или особым в каждой строфе. В первом случае мы будем говорить о „кольчатой цепи". Приведенное в начале стихотворение представляет пример такой цепи. Строфа II:

Свеж и душист твой роскошный венок,
Ясного взора губительна сила,—
Нет, я не верю, чтоб ты не любила:
Свеж и душист твой роскошный венок, и т. д.

Такая композиционная форма встречается очень редко, т. к. ее условный и исскуственный характер требует особенной мотивировки ([52]).

Гораздо чаще встречается кольцо, особое для каждой строфы. При этом иногда кольцевые стихи являются вполне тождественными (Бальмонт, II, 36):

Вы умрете, стебли трав,
Вы вершинами встречались,
В легком ветре вы качались,
Но, блаженства не видав,
Вы умрете, стебли трав.

(Стр. VI. В роще шелест, шорох, свист. Стр. VII. Сонно падают листы) ([53]). В других случаях кольцевые стихи возвращаются с более

или менее значительными видоизменениями; ср. Бальмонт „Непоправимое“: „Франческа, Паоло, воздушные, нежные тени—... Франческа, Паоло в несчастьи счастливые тени“ (54).

Особую форму кольцевое повторение получает в тех случаях, когда последний стих строфы, метрически укороченный, тождествен с началом первого стиха; ср. у Фета:

Я полон дум, когда, закрывши вежды,
Внимаю шум
Младого дня и молодой надежды,—
Я полон дум.
Я все с тобой, когда рука неволи
Владеет мной,
И целый день, туманно ли, светло ли,—
Я все с тобой.

Аналогичную метрическую структуру кольца мы находим у Сологуба („Звезда Маир“), причем кольцо замыкает первый период обычной строфы:

Звезда Маир сияет надо мною,
Звезда Маир,
И озарен прекрасною звездою
Далекий мир.
Земля Ойлэ плывет в волнах эфира,
Земля Ойлэ,
И ясен свет блистающий Маира
На той земле...

Бывают случаи, когда расширенное по своим размерам кольцо строфы образуется из повторения в начале и в конце строфы не одного, а двух стихов, обыкновенно видоизмененных, нередко переставленных; перестановка, как мы увидим дальше, особенно характерна для кольцевой композиции. Так у Ө. Сологуба („Прикасаясь к плечу моему“):

Но не смею я встать и сказать,
Что с тобою готов я итти—
Безмятежное счастье искать
На последнем, на тайном пути—
Я хочу за тобою итти,
Но не смею об этом сказать (55).

Кольцо строфы может быть метрически выделено, как выделяется иногда концовка, путем сокращения кольцевых стихов, напр. у Фета (I, 66):

Напрасно:
Куда ни взгляну я, встречаю везде неудачу,
И тягостно сердцу, что лгать я обязан всечасно!

Тебе улыбаюсь, а внутренне горько я плачу...
Напрасно! и т. д.

II стр. „Разлука“, III стр. „Свиданье“, IV „Не нами“, V „Но больно“. Так же построены повторяющиеся стихи в кольчатой цепи у Полонского („Это весна“ I, 433).

Рядом с метрическим выделением существуют другие приемы обособления кольца от опоясанной им строфы. В стих. Пушкина „Певец“ укороченный последний стих строфы, соответствующий началу первого стиха, остается без рифмы, как обособленный припев. Кроме того композиция осложняется анафорическим параллелизмом вопросов во всех трех строфах и неизменным повторением второго стиха:

С л ы х а л и л ь в ы за рощей глас ночной
П е в ц а л ю б в и, п е в ц а с в о е й п е ч а л и?
Когда поля в час утренний молчали,
Свирели звук унылый и простой
С л ы х а л и л ь в ы?

В с т р е ч а л и л ь в ы в пустынной тьме лесной
П е в ц а л ю б в и, п е в ц а с в о е й п е ч а л и?...
. . . .
В с т р е ч а л и л ь в ы? и т. д.

Так же построено кольцо в стих. Полонского „Жницы“ (I, 6 „Пой, пой свирель. . .“). В строфической форме „рондо“ эта форма кольцевого повторения канонизуется ([56]).

Особую форму кольца строфы мы имеем в тех случаях, когда ряд строф объединяется анафорическим повторением в начальном стихе всех строф (A) и одинаковой концовкой в последнем стихе,(Z), но повторяющиеся слова в первом и последнем стихе не одинаковы (A не равно Z). „Параллельные кольцевые строфы“ (по немецкой терминологии: Refrain und Gegenrefrain, т. е. анафора+концовка) встречаются и у русских поэтов; ср. Жуковский „Песня“ (380): Стр. I „Р о з ы р а с ц в е т а ю т— С е р д ц е, отдохни; Скоро засияют Благодатны дни. . . . Р о з о ю прекрасной Счастье р а с ц в е т е т“. Стр. II Р о з ы р а с ц в е т а ю т—С е р д ц е, уповай; Есть, нам обещают, Где то лучший край. . . . Жизнь для нас иная Р о з о й р а с ц в е т е т“ ([57]).

Часто, однако, в паралельных кольцевых строфах анафора и концовка всетаки связаны между собой хотя бы незначительными словесными соответствиями. Наиболее известное стихотворение такого типа— „Песня Миньоны“ из „Вильгельма Мейстера“ Гете:

K e n n s t D u d a s Land, wo die Citronen blühn,
Im dunklen Laub die Gold-Orangen glühn,

Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht?
Kennst Du es wohl? Dahin, dahin
Möcht ich mit Dir, o mein Geliebter, ziehn!

II строфа: „Kennst du das Haus? . . . Kennst du es wohl? Dahin, dahin | Möcht ich mit Dir, o mein Beschützer, ziehn!“
III строфа: „Kennst Du den Berg. . . . Kennst Du ihn, wohl? Dahin, dahin | Geht unsrer Weg, o Vater, lass uns ziehn!“

Композиционное строение стихотворения определяется анафорическим параллелизмом вопросов, в своем изменении намечающих особую тему каждой строфы: „ . . . das Land“, „ . . . das Haus“ „ . . . der Berg“ и повторяющейся концовкой (с вариациями—в соответствии с изменением содержания строфы), объединяющей различные темы в единство лирического настроения поэта или героя: „Dahin, dahin möcht ich mit Dir“; анафору и концовку объединяет, в свою очередь, повторенное в начале каждого I и V стиха обращение—вопрос: „Kennst Du. . .“

При расширении анафоры и концовки в таком кольцевом построении мы получаем ряд параллельных строф довольно неподвижных в своем параллелизме в начальных и конечных стихах каждой строфы и более свободных в середине. Ср. напр. приведенную выше „Песнь духа над хризалидой“ Ап. Григорьева. Сходную форму расширенного кольцевого параллелизма мы находим у Вл. Соловьева в парных строфах стих. „Сон на яву“.

Кольцо стихотворения.

Если повторяющиеся словесные группы замыкают собой не отдельную строфу, а целое стихотворение, мы имеем новую композиционную форму большого кольца. Эта форма построения является в русской лирике XIX века наиболее распространенной; для некоторых поэтов, как напр. Вл. Соловьев, Александр Блок, в значительной степени также Фет, Бальмонт, Ө. Сологуб—различные видоизменения кольцевой композиции должны считаться самым существенным композиционным признаком. Можно сказать, что в русской лирике песенного стиля кольцо играет ту же роль, как напр. припев в стихотворениях немецких романтиков, написанных под влиянием народной песни. Мы говорили уже, что народная песня, с ее сложившимися традиционными приемами композиции, не могла играть в развитии русской лирики той решающей роли, которая принадлежит ей в поэзии немецкой и английской. Отсутствие в ней строфического членения и рифмы подчиняет ее развитие иным композиционным законам, чем те, по которым развивается наша

строфическая лирика. Кольцо, по своему историческому происхождению, восходит, однако, по всей вероятности тоже к песенной форме—романса; и это композиционное влияние романса как бы заменяет в русской лирике песенного типа отсутствие влияния со стороны народной песни. Во всяком случае первые примеры кольца у наших поэтов конца XVIII и начала XIX века почти всегда носят заглавие „Романса" или „Песни": как бы оправдание непонятного для классических поэтов XVIII века и с логической точки зрения „ненужного" повторения целой строфы или стиха в конце стихотворения. Взаимодействие романса и лирики продолжается и в XIX веке у таких поэтов, как Фет, Полонский, А. Толстой или Ап. Григорьев (между прочим и в области композиционного строения); целый ряд стихотворений Фета носит название „романсов" (напр. „Я тебе ничего не скажу") или послужили текстом для романсов („На заре ты ее не буди", „Сияла ночь", „Давно ль под волшебные звуки"). Только в поэзии Вл. Соловьева и символистов мы встречаем вполне свободное пользование кольцом без такого боязливого оправдания композиционного приема указанием на его происхождение, быть может—потому, что вся их лирика, по приемуществу песенная, построена на всевозможных типах композиционных повторений, среди которых и кольцо получает свое естественное оправдание и свое место, при этом—первое место ([58]).

Употребление кольца, как приема внешней композиции, как особого построения словесного материала, неизбежно связано с существенными фактами в области композиции внутренней, построения и развития темы. Кольцо повторяющихся слов является внешним признаком некоторого внутреннего кольцевого движения, возвращения в конце стихотворения к той теме, от которой движение начинается. При различных стилистических заданиях это движение осуществляется различным образом. Возьмем для примера „Фантазию" Фета.

I. Мы одни. Из сада в стекла окон
Светит месяц. Тусклы наши свечи.
Твой душистый, твой послушный локон,
Развиваясь, падает на плечи.
II. Что ж молчим мы? Или самовластно
Царство тихой, светлой ночи мая?...
III. Иль проснулись птички за кустами?...
IV. На суку извилистом и чудном...
Над водой качается жар птица;
V. Расписные раковины блещут...
VI. Листья полны светлых насекомых...
VII. Переходят радужные краски,
Раздражая око светом ложным,—

Миг еще,—и нет волшебной сказки,
И душа опять полна возможным...
VIII Мы одни... и т. д.

Нарастающее движение в чудесном видении средней части (скрытое анафорическое построение) и возвращение в конце к исходной ситуации (ниспадение) придает этому исходному положению новый лирический смысл: в начале—как бы темнота и нарастание света, потом (начиная с VI строфы) потухание света и снова темнота, но уже другая темнота, после света:—вечерняя заря рядом с утренней. Возвращающаяся строфа приобретает в конце иную лирическую окраску. Существенно при этом мелодическое построение, связанное с анафорой и кольцом—постепенное мелодическое повышение в первых строфах (образующих „восходящую" часть) и спадание мелодии в двух последних („нисходящая часть").

Нечто сходное мы имеем в стихотворении Пушкина „Не пой, красавица, при мне" (мы основываемся здесь на наблюдениях Б. М. Эйхенбаума):

Не пой, красавица, при мне
Ты песень Грузии печальной:
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальной.
Увы, напоминают мне
Твои жестокие напевы
И степь, и ночь, и при луне
Черты далекой, бедной девы!..
Я призрак милый, роковой,
Тебя увидев, забываю;
Но ты поешь,—и предо мной
Его я вновь воображаю.
Не пой, красавица, . . . и т. д.

Тема, которая в начале вводится без объяснения, получает объяснение во всем дальнейшем развитии стихотворения, и когда снова возвращается начальное: „Не пой. . ." оно уже не неожиданно, а мотивировано; мы сказали бы в прозе: „Вот почему не пой..." Изменение в характере строфы здесь не столько в ее эмоциональной окраске, сколько в обогащении новым вещественным, логическим содержанием, которое вкладывается в повторяющиеся слова. „Восходящая" и „нисходящая" часть кольцевого движения ясно обозначаются у своей границы, после восьмого стиха: вторая строфа развивает тему, намеченную в первой, третья подготовляет заключение, высказываемое в четвертой.

Это новое логическое содержание выступает еще более отчетливо у Пушкина в „Пире Петра Великого". Первоначальная картина пира

„Над Невою резво вьются...“, анафорический ряд вопросов „Что пирует царь великий в Петербурге городке?. . .“ и т. д. получает разрешение в ответе (нисходящей части стихотворного целого): „Нет: он с подданным мирится...“; возвращение первоначальной картины сопровождается новым логическим содержанием, на этот раз подчеркнутым словесной вариацией: „Оттого то шум и клики в Петербурге городке... Оттого то в час веселый“... Ср. также у Полонского „Ночь“ (I, 183): в I строфе: „Отчего я люблю тебя, светлая ночь? . . . Ты не мне, ты другим посылаешь покой“; в последней строфе: „Сам не знаю, за что я люблю тебя, ночь.. Оттого, может быть, что далек мой покой.“ Сходное изменение в завершающей части кольца в стих. „Клеветникам России“, где риторический замысел политического стихотворения придает и самому повторению не песенный или живописующий, а риторический характер: „О чем шумите вы, народные витии? . . . Так высылайте ж к нам, витии...“ (59).

Новый смысл последней строфы по сравнению с первой, определяющийся тематическим развитием на протяжении всего стихотворения, нередко приводит к сознательному контрастированию кольцевых строф (60). Так, известное стихотворение Блока („О доблестях...“) начинается воспоминанием о юношеской любви и романтических мечтах и, развивая на протяжении средней части символическую повесть этой любви и мечтаний, заканчивается в последней строфе контрастным отрицанием исходного момента:

I О доблестях, о подвигах, о славе
Я забывал на горестной земле,
Когда твое лицо в простой оправе
Передо мной сияло на столе.
II Но час настал, и ты ушла из дому... и т. д.
VI Уж не мечтать о нежности, о славе,
Все миновалось, молодость прошла!
Твое лицо в его простой оправе,
Своей рукой убрал я со стола.

Несколько иной контраст—у Фета („Давно ль под волшебные звуки“): в начале—воспоминание о юношеской любви и счастьи с возлюбленной—картина вальса в освещенной зале, в конце—после рассказа о смерти возлюбленной, та же картина, возвращающаяся, как видение сна, как призрачный танец:

Давно-ль под волшебные звуки
Носились по зале мы с ней?
Теплы были нежные руки,
Светлы были звезды очей.
Вчера пели песнь погребенья,
Без крыши гробница была.

Закрывши глаза, без движенья
Она под парчею спала.
Я спал. Над постелью моею
Стояла луна мертвецом.
Под чудные звуки мы с нею
Носились по зале вдвоем...

Таким образом обычные в кольце, как мы увидим далее, вариации словесного состава повторений тесно связаны с той вариацией функции, которую мы наблюдаем при возвращении начальной строфы в конце развивающегося в своем тематическом содержании стихотворения.

С другой стороны, в лирических стихотворениях эмоционального, песенного характера возвращающаяся в конце стихотворения строфа не изменяется по своему тематическому содержанию. Стихотворения такого рода не развиваются во времени, как бы не имеют внутреннего композиционного движения, связанного с повествованием, или последовательным течением пластических образов, или постепенным развитием мысли: все части его возникают из одинакового эмоционального источника, и конец, повторяющий начало, есть лишь песенный припев, возвращающий нас к основному и исходному настроению, к эмоциональной теме всего отрывка. Так нередко у Вл. Соловьева (ср. напр. „В Альпах“ и др.):

Мыслей без речи, и чувств без названия
Радостно мощный прибой . . .
Зыбкую насыпь надежд и желания
Смыло волной голубой.
Синие горы кругом надвигаются,
Синее море вдали.
Крылья души над землей поднимаются,
Но не покинут земли.
В берег надежды и в берег желания
Плещет жемчужной волной
Мыслей без речи и чувств без названия
Радостно мощный прибой.

В стихотворениях Бальмонта, в юношеской лирике Александра Блока мы встречаемся нередко с таким использованием кольца.

Ты отходишь в сумрак алый,
В бесконечные круги.
Я послышал отзвук малый,
Отдаленные шаги.
Близко ты, или далече
Затерялась в вышине?
Ждать иль нет внезапной встречи
В этой звучной тишине?

В тишине звучат сильнее
Отдаленные шаги.
Ты-ль смыкаешь, пламенея,
Бесконечные круги?

Повторяясь в начале и в конце стихотворения, строфы кольца могут еще в другом отношении способствовать композиционному членению. Повторяющиеся части так или иначе тематически обособляются от остального стихотворения, образуют по отношению к нему „тематическую рамку“. Такая рамка может заключать описание, которое служит в остальном стихотворении темой для лирического развития, как напр. в „Пире Петра Великого“. В „Фантазии“ Фета описание вечерней уютной комнаты тематически противополагается фантастической картине сказочной жизни за окном. У Полонского совершенно так же построено стих. „Зимний путь“: в кольцевых строфах—описание зимней ночи, кибитки и санной дороги, в средней части—сказочные видения поэта. В „Фантазии“ Бальмонта („Как живые изваянья“) в начале и в конце—картина спящего в лунном сиянии леса, в середине—лес оживает и наполняется таинственной жизнью, причем в этой средней части, как у Фета, отчетливо различается восходящее и нисходящее композиционное движение. Описание природы, как рамку для душевного переживания, мы находим в известной „Мелодии“ Фета: („Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне . . . “).

Возможны, конечно, другие приемы композиционного обрамления. Напр. „Черная Шаль“ Пушкина заключает в обрамляющих двустишиях конкретную ситуацию, неподвижное положение в настоящем времени („Гляжу, как безумный, на черную шаль, И хладную душу терзает печаль“); средняя часть заключает воспоминание, об'ясняющее эту ситуацию, повествование о прошлом: „Когда легковерен и молод я был, младую гречанку я страстно любил . . .“ и т. д. (внутренняя композиция кольца типа: „Не пой, красавица . . . “). В приведенном выше стих. Блока „О доблестях, о подвигах, о славе . . . “ остается противоположность конкретной ситуации, неподвижного положения в кольцевых строфах, и повествования о прошлом в средней части стихотворения ([61]).

Мы не считаем возможным перечисление здесь всех форм внутренней композиции, связанных с кольцевым обрамлением. Существенно одно: кольцо, как словесное повторение, может быть использовано для такого обрамления, т. е. ритмическое и словесное повторение соответствует тому или иному приему внутреннего построения. Точно так же в дальнейшем мы не намерены перечислять все возможные формы внешнего построения кольца, а только наметим те тенденции в его развитии, которые менее отчетливо представлены во всех разнообразных типах композиционных повторений.

Простейший в формальном отношении случай представляет точное повторение строфы, как у Фета в „Фантазии", у Пушкина „Не пой, красавица, при мне" ([62]). Если стихотворение состоит из двустиший, повторяющимся элементом становятся два стиха. Так, у Фета: „Все, как бывало, веселый, счастливый, Ленты твоей уловляю извивы", у Пушкина „Черная шаль" и др. ([63]). Нередко повторяющиеся строфы бывают выделены в метрическом отношении, образуя рамку, построенную по особому метрическому закону. Так, у Ал. Блока в „Песни Гаэтана" („Роза и крест") или в стих. „Ночь на новый год" (I, 128). „1. Лежат холодные туманы, Горят багряные костры. Душа морозная Светланы В мечтах таинственной игры. 5. Скрипнет снег—сердца зажгутся. Снова тихая луна и т. д. 25. Лежат холодные туманы" и т. д. ([64]).

Рядом с точными повторениями встречаются различные вариации повторяющейся строфы, которые могут быть более или менее значительными. Такие вариации являются естественным выводом из композиционного закона, по которому строфа, возвращающаяся в конце стихотворения, отличается от исходной строфы даже в тех случаях, когда словесный материал совсем не изменяется. Примеры таких вариаций, Фет: „(I) Ярким солнцем в лесу пламенеет костер, И, сжимаясь, трещит можжевельник. Точно пьяных гигантов столпившийся хор, Раскрасневшись, шатается ельник. (II) Я и думать забыл про холодную ночь... (III) Пусть на зорьке, все ниже спускаясь, дымок Над золою замрет сиротливо... (IV) И лениво и скупо мерцающий день Ничего не укажет в тумане . . . (V) Но нахмурится ночь, — разгорится костер, И, виясь, затрещит можжевельник, И, как пьяных гигантов столпившийся хор, Покраснев, зашатается ельник". Здесь вариации последней строфы предопределяются композиционным движением: исходной ситуации в настоящем соответствует повторение той же ситуации, предуказанное в будущем. В других случаях это изменение не оправдывается определенным смысловым заданием—поэт дает нам измененную строфу, как музыкальную вариацию той же темы.

За кормою струйки вьются,
Мы несемся в челноке,
И далеко раздаются
Звуки „Нормы" по реке.
Млечный путь глядится в воду—
Светлый праздник светлых лет!
(Я веслом прибавил ходу)—
И луна бежит во след.
Струйки вьются, песни льются,
Вторит эхо вдалеке,
И, дробяся, раздаются
Звуки „Нормы" по реке.

Среди различных возможных типов вариации строфы особенно интересны в композицонном отношении те случаи, когда периоды, на которые распадается строфа, возвращаются в конце стихотворения в обратном порядке по отношению к началу. Напр. Фет:

Какие то носятся звуки
И льнут к моему изголовью,—
Полны они томной разлуки,
Дрожат небывалой любовью...
Казалось бы—что ж?... Отзвучала
Последняя нежная ласка,
По улице пыль пробежала,
Почтовая скрылась коляска,—
И только... Но песня разлуки
Несбыточной дразнит любовью,
И носятся светлые звуки
И льнут к моему изголовью... (65).

Интересная перестановка трех периодов у Полонского, „Рассказ волн". Первая строфа: „Я у моря, грусти полный, ждал родные паруса. Бурно пенилися волны, Мрачны были небеса. И рассказывали волны Про морские чудеса". Последняя строфа: „Так рассказывали волны Про морские чудеса. Бурно пенилися волны, Мрачны были небеса. И глядел я, грусти полный—Чьи мелькают паруса". В этой перестановке периодов осуществляется то основное композиционное движение кольца, восходящее—в начале, и обратное, нисходящее—в конце, о котором мы говорили при рассмотрении внутренней композиции. Мы получаем, в тесном смысле слова, кольцо—т. е. построение, в котором начальный стих (точнее—начальный период) соответствует конечному.

Вариации кольцевых строф, более глубоко захватывающие их словесный состав, представляют из себя многообразие, с трудом поддающееся описанию и классификации. Повторяющиеся строфы могут иметь один или несколько (два, три, четыре) общих стиха, в одинаковом или обратном расположении, целиком совпадающие, видоизмененные, совпадающие только в рифмующих словах, или даже в одних созвучиях рифм, наконец, совпадающие в основном тематическом содержании стиха, но именно в рифмах несовпадающие. В этом смысле описание различных форм анафоры или концовки представляет гораздо большее единообразие: в анафоре композиционное движение распространяется от первого стиха, наиболее прочного в своих повторениях, к последующим, в концовке—напротив того, от последнего стиха к предыдущим. При кольцевой композиции строфы, образующие кольцо, отличаются относительной самостоятельностью и связываются между собой по типу анафоры (совпадение исходит от начальных стихов обеих строф), концовки

(совпадения, начиная с последних стихов) и кольца (совпадения начальных стихов первой строфы с конечными последней); при этом каждому основному из указанных типов соответствует другой—обращенный, с обратной расстановкой связанных повторениями стихов. Мы выделим некоторые более обычные типы и их подразделения, отнюдь не желая, как уже сказано, исчерпать всего материала.

Мы исходим из рассмотрения стихотворений с обычным строфическим строением (четыре стиха с чередующимися рифмами). При этом мы будем пользоваться следующими условными обозначениями. Первая и последняя строфа (A и Z) распадаются, каждая, на четыре стиха (1, 2, 3, 4; в случае необходимости обозначаем A1, A2 и т. д.). Полное совпадение между соответствующими стихами обозначается знаком равенства (напр. A4=Z 4, или 4=4). Совпадение неполное (вариация)—с помощью тире (напр. A1—Z1, или 1—1). Совпадение одних рифмующих слов—присоединением буквы r (напр. rA1 = rZ1, или r1 = r1). Совпадение одних рифмующих созвучий (стихи написаны на одинаковые рифмы)—знаком рифмы, т. е. двумя точками (A1,3: 1,3 или 1,3: 1,3)).

1. Тип кольцевого соединения. Наиболее обычное соединение—первого периода первой строфы с последним периодом последней. A1, 2=Z3, 4. Совпадение, конечно, может быть и частичным, напр. A1—3, A2=Z4 и др.; может касаться для одного или для обоих стихов только рифмующих слов, напр. A1=Z3, rA2=rZ4; наконец,—может ограничиваться созвучностью соответствующих слов, напр. A1 : Z3, A2—Z4 и т. д. ([66]). Так у Вл. Соловьева (1,2=3,4; кроме того r4=r2).

Белую лилию с розой
С алою розою мы сочетаем.
Тайной пророческой грезой
Вечную истину мы обретаем . . .

. . . .

Пойте про ярые грозы,
В ярой грозе мы покой обретаем.
Белую лилию с розой,
С алою розою мы сочетаем.

Гораздо распространеннее обращенный тип: A1=Z4, A2=Z3 (более простое обозначение: 1,2=4,3). Такое обращение—в названном выше стихотворении Фета „Месяц зеркальный . . .“ или в „Романсе“:

Я тебе ничего не скажу
И тебя не встревожу ничуть
И том, что я молча твержу,
Не решусь ни за что намекнуть . . .

. . . .

И в больную, усталую грудь
Веет влагой ночной... Я дрожу...
Я тебя не встревожу ничуть,
Я тебе ничего не скажу!

И здесь, конечно, для каждого стиха возможны все указанные выше вариации; напр. вместо A2=3 — типы: 2—3, или r2=r3, или 2 : 3 ([67]).

Совпадение крайних стихов влияет на звуковое сходство средних стихов. Так, в обычной строфе с чередующимися рифмами, если A1=Z3, то A3 (связанное с A1 рифмой) рифмует с Z1 (которое связано рифмой с Z3), т. е. A3 : Z1. Точно так же, если A2=Z4, то A4 : Z2. Отсюда—возможность дальнейшего сближения кольцевых строф. Сперва—в рифмующем слове; напр. в стихотворении Вл. Соловьева „Белую лилию . . . “, кроме основных совпадений, rA4=rZ2 („обретаем“). При дальнейшем расширении совпадений мы придем к тому типу повторения строфы с незначительными вариациями, о котором говорили выше ([68]).

С другой стороны можно представить себе тип кольцевого соединения замыкающих строф, при котором совпадают только крайние стихи: A1=Z4, и развитие его в направлении дальнейших совпадений рифмующих или соседних стихов (напр. сперва A3 : Z2, потом A3—Z2 и т. д.; или A2—Z3). Однако в обычной строфе с чередующимися рифмами такие формы почти не встречаются, т. к. при чередовании мужских и женских окончаний, четные стихи не могут совпадать с нечетными, в том числе и начальный не может быть равен конечному ([69]).

2. Тип соединения концовкой. Основное совпадение A4=Z4. При этом в строфе с чередующимися рифмами обязательно рифмуют между собой A2 : Z2. Поэтому самый общий вид формулы: A2,4=Z2,4; при чем в каждом стихе (особенно же во втором), равенство может заменяться соответствием (A2—Z2), совпадением рифмующих слов (r2=r2 или r4=r4) или просто созвучностью (2 : 2, 4 : 4) ([70]). Ср. Сологуб (тип A2,4=Z2,4):

Я не спал,—и звучало
За рекой,
Трепетало, рыдало
Надо мной

. . . .

А русалка смеялась
За рекой
Нет—не ты издевалась
Надо мной.

Или Фет (4—4; 2 : 2):

Весеннее небо глядится
Сквозь ветви мне в очи случайно,

И тень золотая ложится
На воды блестящего Майна.

. . . .

Но быстро волшебной чредою
Промчалась тоскливая тайна,
И месяц бежит полосою
Вдоль вод тихоструйного Майна.

И здесь рядом с основным типом существует обращенный (2,4=4,2) со всеми уже указанными возможными вариациями ([71]). Напр. у Вл. Соловьева „Вновь белые колокольчики". (4=2; r2=r4).

В грозные, знойные
Летние дни
Белые, стройные
Те же они . . .
Стройно воздушные
Те же они
В знойные, душные
Тяжкие дни.

Более редкий тип соединения концовкой представляет A3,4=Z3,4. При этом A1,2 : 1,2; если звуковое соответствие заменяется тождеством рифмующих слов, обрамляющие строфы настолько сближаются, что последняя строфа становится уже простой вариацией первой. При смежных рифмах сохраняется относительная самостоятельность концевых двустиший ([72]). Напр. В. Брюсов (тип: r3—r3, 4=4):

Как пойду я по бульвару,
Погляжу на эту пару.
Подарил он ей ц в е т о к—
Т е м н о с и н и й в а с и л е к . . .

. . . .

Буду ждать я утра в сквере,
Она выйдет из той двери.
На груди ее ц в е т о к—
Т е м н о с и н и й в а с и л е к . . .

3) Т и п а н а ф о р и ч е с к о г о с о е д и н е н и я. И здесь, при исходном совпадении A1=Z1 (с обязательным A3 : Z3), наиболее общая формула будет: основная A1,3=1,3 и обращенная A1,3=3,1, со всеми возможными вариациями в характере совпадений, о которых было сказано выше. Пример основного типа ([73]) см. выше А. Блок. „Ты отходишь в сумрак алый" или Вл. Соловьев (1—1, r3=r3):

Какой тяжелый сон! В толпе немых видений,
Теснящихся и реющих кругом,

Напрасно я ищу той благодатной тени,
Что тронула меня своим крылом.

. . . .

Какой тяжелый сон! Толпа немых видений
Растет, растет и заграждает путь,
И еле слышится далекий голос тени:
Не верь мгновенному, люби и не забудь!

Обращенный тип—Вл. Соловьев (A1=Z3, rA3—rZ1).

Шум далекий водопада
Раздается через лес,
Веет тихая отрада
Из за сумрачных небес.

. . . .

Неподвижная отрада,
Все слилось как бы во сне . . .
Шум далекий водопада
Раздается в тишине. (74)

Анафорические соединения типа A1,2=Z1,2 встречаются гораздо реже; предполагая созвучность остальных стихов (3, 4: 3, 4), они ведут как и аналогичные концевые соединения, к более или менее близкому совпадению всей строфы. (75) Пример более чистого типа—у Сологуба, (1—1, 2—2, со склонением рифмы):

Живи и верь обманам
И сказкам и мечтам,
Твоим душевным ранам
Отрадный в них бальзам.

. . . .

О, смертный, верь обманам
И сказкам и мечте,—
Дивись мирским туманам,
Как вечной красоте.

Мы рассматривали до сих пор такие случаи кольцевой композиции, когда по крайней мере один стих в рифмующей своей части повторяется в начале и в конце отрывка. Однако кольцевое построение может обходиться без этой опоры. К таким случаям относятся следующие типы.

I. Кольцевое построение осуществляется исключительно с помощью одинаковых рифмовых созвучий в A и Z (76). Так у Пушкина: „Во глубине сибирских руд“—в A—„руд“: „труд“, в Z—„падут“: „отдадут“; или у Вл. Соловьева: „Отшедшим“ (A1,3 волненье: видения; Z,1,3 предназначенья: примиренья). Даже при отсутствии других словесных повторений, возвращение созвучий дает ощущение кольцевого движения. Фет:

Не дивись, что я черна,
Опаленная лучами;
Посмотри, как я стройна
Между старшими сестрами...

. . . .

Я пройду к тебе в ночи
Незаметными путями;
Отопрись—и опочий
У меня между грудями.

2. Кольцевое построение осуществляется вариацией одного или нескольких стихов, при которой изменение захватывает рифму ([77]). Фет:

Давно-ль под волшебные звуки
Носились по зале мы с ней?

. . . .

Под чудные звуки мы с нею
Носились по зале вдвоем.

Или у Бальмонта, с перестановкой полустиший („Белый лебедь, лебедь чистый . . . Лебедь чистый, лебедь белый").

3. Наименее значительно изменение рифмы в тех случаях, когда рифмующее слово не меняется, но стоит в иной грамматической форме (в другом падеже), и тем самым изменяется характер рифмового созвучия ([78]). Напр. у Брюсова „Сладострастие": „В ярком венке из пурпурного мака . . . Пусть осыпается пурпурный мак", где изменение грамматической формы делает возможным редкое при чередующихся мужских и женских окончаниях совпадение первого стиха с последним (A1—Z4). Так же у Фета „Вдали огонек за рекою . . . Весла и огня за рекой" (I, 258).

4. При изменениях более значительных, кольцевое построение поддерживается лишь небольшой группой слов внутри строфы, намечающих тематическое сродство обрамляющих строф. В таком „словесном" кольце повторение темы и связанное с ним возвращение различных размеров словесных масс гораздо существеннее, чем ритмическое, песенное повторение, связанное с параллелизмом ритмико-синтаксических групп. И здесь, конечно, возможны зачаточные формы такого параллелизма. Напр. анафорический тип—Фет: „О не зови! Страстей твоих так звонок Родной язык . . . И не зови,—но песню, наудачу, Любви запой . . ." Брюсов („У земли"): Помоги мне, мать-земля, С тишиной меня сосватай! Глыбы черные деля, Я стучусь к тебе лопатой... Помоги мне, мать! К тебе я стучусь с последней силой..." Кольцевой тип (совпадение начала первого стиха и конца последнего)—Пушкин (II, 498): „Цветок засохший, безуханный . . . Как сей неведомый цветок?" Фет: „Прости,—я помню то мгновенье . . . Мое последнее прости" ([79]).

5. В случае последовательного уменьшения словесных совпадений кольцевое построение становится **скрытым**. Тематическая связанность кольцевых строф поддерживается только смысловыми соответствиями, иногда—одним словом или понятием, возвращающимся в конце и намечающим основную тему. Такое скрытое, тематическое кольцо уже не относится к песенным повторениям, лишено его специфической лирической действенности, но построено на том же приеме внутренней композиции; только композиционное движение не находит себе внешнего выражения в словесных массах, их ритмической и синтаксической группировке. Так, очень часто у Державина, где первая строфа оды намечает тему, и поэт в заключительной строфе возвращается к той же теме, иногда подчеркивая это возвращение повторением основного тематического слова. Напр. „На смерть Бибикова": „Тебя-ль оплакивать я должен, О, Бибиков! какой удар! . . . Стой, путник! стой благоговейно. Здесь Бибикова прах сокрыт." Или „Урна": „Сраженного косой Сатурна, Кого средь воющих здесь рощ Печальная сокрыла урна Во мрачну, непробудну нощь..." „Стой, урна, вечно невредима, Шувалова являя вид!" Или „Властителям и судьям" „Восстал всевышний Бог да судит Земных богов во славе их. „Доколе", рек, „доколь вам будет, Щадить неправедных и злых" . . . Воскресни, Боже, Боже правых! И их молению внемли: Приди, суди, карай лукавых И будь един царем земли." Большинство Державинских од имеет такое построение ([80]).

Если во всех приведенных выше примерах кольцевая композиция определяет собой основное композиционное движение целого стихотворения, то в некоторых отдельных, сравнительно малочисленных случаях, начало или конец стихотворения, зачин или исход имеют самостоятельное построение. Подобные случаи особого строения первой и последней строфы уже встречались нами в композиционной концовке и анафоре. „Сдвинутое кольцо" замыкает, таким образом, основную часть стихотворения, оставляя вне кольца вступительные или заключительные строфы. Так, в стихотворении Сологуба („Отрок сидит у потока"), где свободная строфа зачина вводит нас в основную ситуацию, а последующая песня волны опоясана кольцом:

Отрок сидит у потока,
Ноги целует волна.
Сказки о скрытом глубоко
Тихо лепечет она.
„Что же томиться тревогой,
Вздохи стесняя в груди?
Тихой, подводной дорогой
Смело отсюда уйди!

. . . .

Все усмиривши тревоги,
Все успокоив мечты,
С тихой и тайной дороги
Ввек не воротишься ты".

Свободный исход—в стих. Пушкина „Плещут волны Флегетона" ([81]).

Наконец, особо должны быть отмечены те случаи, когда кольцевое движение охватывает не одну, а целых две строфы. Поэма Вл. Соловьева „Три свиданья" замыкается рамкой из пяти строф, A, B, C—У,Z, где А = У, В = Z, а С остается свободной, как переходная строфа. В известном „Лебеде" Бальмонта в кольцевом строении участвуют по две строфы (AB—УZ), однако, сильно измененные: Стр. I, ст. 2—3 „Только там, где дремлют камыши, Чья то песня слышится печальная . . . Стр. II, ст. I. Это плачет лебедь умирающий . . . Стр. VI, ст. 3—4 Лебедь пел все тише, все печальнее, И шептались камыши. Стр. VII ст. I. Не живой он пел, а умирающий . . ." В обращенном порядке (AB—ZУ) кольцевые строфы возвращаются у Вл. Соловьева „Две сестры" („Плещет обида крылами").

Этими примерами разнообразные видоизменения кольцевой композиции не могут считаться окончательно исчерпанными. Но основные типы, имеющие теоретический интерес, представлены в главнейших примерах.

Композиционная спираль.

Спиралью мы называем такое соединение анафоры и концовки, когда стих, начинающий стихотворение (анафорический) повторяется в той же строфе или в последующих, как заключительной (в концовке). Это композиционное движение мы могли уже наблюдать в тех песнях и кантатах со строфическим припевом, которые зачинаются с повторяющейся строфы: так, нередко хоровая песня начинается хором, который намечает тему, повторяющуюся затем после партии запевалы-солиста, как припев. Но то, что в кантате или хоровой песни объясняется „условиями хорового исполнения", обнаруживается во множестве других примеров спирали, как особая форма композиционного движения. Так у Фета:

Тихая, звездная ночь.
Трепетно светит луна.
Сладки уста красоты
В тихую звездную ночь.
Друг мой, в сияньи ночном
Как мне печаль превозмочь?

Ты же светла, как любовь
В тихую звездную ночь.
Друг мой, я звезды люблю . . .
В тихую звездную ночь.

Сходное построение у Бальмонта („Амариллис").

Амариллис, бледная светлана!
Как нежданно сердце мне смутили
Ласки мимолетного обмана,
Чашечки едва раскрытых лилий.
О, как сладко светлое незнанье!
Долго ли продлится обаянье?
Много-ль золотистого тумана?
Сколько будет жить моя светлана?

1. Призрак упований запредельных
. . . .
8. Бледная, воздушная светлана.

У А. Блока, с метрическим обособлением повторяющегося стиха—как бы переходный случай к тем построениям припева, о которых мы говорили выше:

Ищу спасенья.
Мои огни горят на высях гор
Всю область ночи озарили.
Но ярче всех во мне духовный взор.
И Ты вдали . . . Но Ты ли?
Ищу спасенья.

Так же II, 5 и III, 5 „ищу спасенья" (связано рифмами с II, 2, 4—„поколенья", „виденье" и III, 2—„сомненье").

Рядом с чистым типом спирали нередко встречаются различные видоизменения, сохраняющие, однако, основное композиционное движение. Так у Фета („В лунном сияньи"), где весь первый период первой строфы (I, 1—2) переходит в заключительную часть третьей строфы (III, 3—4), тогда как в конце второй строфы (II, 4) повторяется только последний стих первого периода (I, 2). Сходная композиция, как мы увидим дальше, лежит в основе триолета:

Выйдем с тобой побродить
В лунном сиянии·
Долго ли душу томить
В темном молчании?
Пруд—как блестящая сталь;
Травы—в рыдании;
Мельница, речка и даль—
В лунном сиянии . . .

Можно ль тужить и не жить
Нам в обаянии?
Выйдем тихонько бродить
В лунном сиянии!

Из всех типов композиционных повторений спираль наименее постоянна в своем строении, наименее канонична и осознана в своих возможностях, как принципиально своеобразный прием наряду с другими композиционными приемами. Тем не менее, основное композиционное движение спирали представляется весьма существенным моментом в построении многих стихотворений (напр. в песнях и кантатах с припевом) и может быть обнаружено, как мы увидим далее, в основе целого ряда традиционных и канонизованных строфических форм, построенных на повторении (82).

Композиционный стык.

Наиболее редкой композиционной формой в лирике XVIII и XIX века является стык. Конечно, стихотворения, в которых два или несколько стихов объединяются стыком, встречаются довольно часто. Напр. у Бальмонта: „А справа и слева дымятся вершины, Дымятся вершины торжественных гор . . .“ У А. Толстого: . . . „Пока песня звучит соловьиная! Соловьиная песня, унылая . . .“ У Пушкина (с вариацией): „Пью за здравие Мэри, Милой Мэри моей . . .“

Но употребление стыка, как последовательно проведенного через все стихотворение композиционного приема, может быть отмечено лишь в единичных примерах (83). Чаще всего у—Бальмонта, который связывает таким образом предыдущий и последующий член каждого периода:

Я мечтою ловил уходящие тени,
Уходящие тени погасавшего дня;
Я на башню всходил, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня . . . и т. д.

В соединении с амебейной композицией—в стих. „Два голоса“.

Скользят стрижи в лазури неба чистой.
— В лазури неба чистой горит закат.—
В вечерний час как нежен луг росистый!
— Как нежен луг росистый, и пруд, и сад!—
Вечерний час—предчувствие полночи.
— В предчувствии полночи душа дрожит.—
Пред красотой минутной плачут очи.
— Как горько плачут очи! Как миг бежит!

Композиционный стык может служить объединению только одного из периодов строфы. Напр. 3 и 4 стих у Бальмонта („Вдали от земли"), у Сологуба („Был широкий путь . . . "). В средневековой рыцарской лирике (провансальской, старофранцузской, среднеанглийской) мы находим прием композиционного стыка проведенным в каждом стихе (т. н. coblas capfinidas) Напр..

Love havith me broght in lithir thoght,
Thoght ic ab to blinne;
Blinne to thench hit is for noght,
Noght is love of sinne,
Sinne me havith . . . и т. д.

В среднеанглийском рыцарском эпосе, употребляющем сложные строфические формы, композиционный стык нередко является обязательным между большими строфами. Повторяется в начале последующей строфы последний стих предыдущей, целиком, или с вариацией, или подхватывается рифмовое созвучие. Ср. Sir Perceval (изд. Holthaulen 1913 г.) В других поэмах такой же обязательный стык объединяет при трехчленном построении восходящую часть строфы с нисходящей (кодой).

Особую форму стыка представляют те композиционные объединения, в которых предыдущий стих последнего периода строфы (3) подхватывается предыдущим следующей строфы (1). Наиболее известный пример такой композиционной цепи—в стих. Гете „Nachtgesang", где он осложняется концовкой (обязательным повторением последнего стиха):

O gieb vom weichen Pfühle,
Traümend, ein halb Gehör!
Bei meinem Saitenspiele,
Schlafe! was willst du mehr?

Bei meinem Saitenspiele
Segnet der Sterne Heer
Die ewigen Gefühle;
Schlafe! was willst du mehr?

Die ewigen Gefühle
Heben mich . . . и т. д.

Другое построение цепи—у Бодлера „Harmonie du soir", (I,2,4=II,1,3, II,2,4=III,1,3 и т. д.

Voici venir le temps, où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir,
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir,
Valse mélancolique et langoureux vertige.

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Le violon frémit, comme un coeur qu'on afflige,
Valse mélancolique et langoureux vertige!
Le ciel et triste et beau comme un grand reposoir . . .

На стыке основана также, как мы уже видели, малайская форма „пантум“. Это—амебейный стык, связывающий между собой все предыдущие периоды в один ряд и все последующие—в другой (I,2=II,1; II,2=III,1 и т. д.; I,4=II,3; II,4=III,3 и т. д.).

Насколько стык необычен, как постоянный прием композиции, в лирике книжной, настолько существенную роль он исполняет в устной, народной лирике. Подхватывание стиха является простейшим приемом соединения стихов между собой, как в другом отношении—сочинение с союзом „и“; такое подхватывание особенно естественно в условиях хорового исполнения. Так в русской песне:

Вниз по матушке по Волге
По широкому раздолью,
По широкому раздолью
Разгулялася погодка . . . и т. д.

Или:

Из-за лесу, лесу темного
Из-за зеленой дубровушки,
Из за зеленой дубровушки
Возмывала туча грозная,
Возмывала туча грозная
Друга туча непроносная и т. д.

Тот же прием мы находим во французских народных песнях, обыкновенно осложненный простым или амебейным припевом, иногда с повторением в стыке целого периода (двух стихов):

Quand j'étais chez mon pére,
Petite à la maison,
J'allais à la fontaine
Pour cueillir du cresson;
T a n t d o r m i r, d o r m i r, b e l l e,
T a n t d o r m i r n'e s t p a s b o n!
J'allais à la fontaine
Pour cueillir du cresson;
La fontaine etait basse
Mon pied coulà z'à fond
Tant dormir,... и т. д.
La fontaine était basse... и т. д.

В немецкой народной лирике стык чаще всего объединяет вопросы и ответы в диалоге; так, в приведенном выше примере „Das Mäd-

chen und die Hasel“ или в балладе „Der Herr von Falkenstein“ (повествовательный зачин—первая строфа—остается свободным; параллельные места диалога связаны стыком, с довольно свободным расположением повторений):

„Wohin, wohinaus, du schöne Magd?
Was machet ihr hier alleine?
Wollt ihr die Nacht mein Schlafbuhle sein,
So reitet ihr mit mir heime“
„Mit euch heimreiten das tu ich nicht
Kann euch doch nicht erkennen.“
„Ich bin der Herr von Falkenstein,
Und tu mich selber nennen“.
„Seid ihr der Herr von Falkenstein,
Derselbe edle Herre... и т. д.

Немецкие романтики, подражая народной песни, воспроизводили нередко в своей поэзии стыковое подхватывание, особенно в диалоге. Так у Гейне („Heimkehr“, 14):

...Der Mond scheint immer blässer
Aus dämmriger Wolkenhöh,
—Dein Auge wird trüber und nässer,
Du schöne Wasserfee!
„Es wird nicht trüber und nässer,
Mein Aug ist nass und trüb...“

И дальше:

—Dein Herz pocht wild beweglich.
Du schöne Wasserfee!
„Mein Herz pocht wild beweglich
Es pocht beweglich wild...“

В русской народной поэзии мы встречаем еще композиционный стык несколько иного характера: каждый последующий стих в своем начале подхватывает окончание предыдущего. Это построение связано с характерным для русской народной поэзии стилистическим приемом—повторением с нарастанием. Напр. в песни:

Не былинушка в чистом поле зашаталася,
Зашаталася бесприютная головушка,
Бесприютная головушка, молодецкая...

Или в былине:

А я ржи напашу, да во скирды сложу,
Во скирды складу, домой выволочу,
Домой выволочу, да дома вымолочу,
Драни надеру, да и пиво наварю,
Пива наварю, да и мужичков напою и т. д.

*

Разумеется, такое построение, являясь характерным элементом поэтического стиля, в то же время лишь редко определяет собой композиционное построение на более или менее большом протяжении (84).

Строфические формы с канонизованными повторениями.

Значение повторений для построения строфы и для строфического членения лучше всего подтверждается существованием таких строф, строение которых прежде всего определяется именно повторениями. Сложные строфы романского происхождения (рондо, рондель, триолет, глосса—также персидский газел) отличаются от рассмотренных выше форм анафорической композиции, амебейного построения, композиционной концовки и т. д. только обязательностью и неизменностью известного расположения повторений.

Возьмем для примера строфическую композицию с внутренней анафорой, например у Сологуба вторую часть „Звезды Маир" (см. выше; рифмы ав, аав; стих. 1—3). Еслибы такая композиционная форма получила широкое распространение, мы имели бы особый тип строфы с канонизованными повторениями—„Сологубовская строфа" или „строфа Звезды Маир". Именно таким образом происходит канонизация тех или иных строфических форм в средневековой рыцарской лирике, у провансальских трубадуров, немецких минезингеров, итальянских поэтов „сладостного нового стиля". Только, обычно, канонизованные композиционные повторения представляют несколько более сложный, связанный, трудный композиционный рисунок, чем анафорические повторения или концовки простейшего типа. Как пример такого более сложного построения, не получившего однако канонического значения, приведем стих. Фета „Певице":

Уноси мое сердце в звенящую даль,
    Где, как месяц за рощей, печаль!
В этих звуках на жаркие слезы твои
    Кротко светит улыбка любви.
О, дитя, как легко средь незримых зыбей
    Доверяться мне песне твоей!
Выше, выше плыву серебристым путем,
    Будто шаткая тень за крылом...
Вдалеке замирает твой голос, горя,
    Словно за морем ночью заря,—
И откуда-то,—вдруг,—я понять не могу,—
    Грянет звонкий прилив жемчугу....

Уноси ж мое сердце в звенящую даль,
Где кротка, как улыбка, печаль,
И все выше помчусь серебристым путем
Я, как шаткая тень за крылом.

В этой сложной композиции последняя строфа (исход) представляет соединение первого двустишия первой строфы (кольцо стихотворения) с последним двустишием второй строфы (концовка в виде двустишия в конце каждой группы из восьми стихов). Строение стихотворения настолько отчетливо и строго, что мы могли бы представить себе его развитие в каноническую форму (строфа „Певицы“ Фета); но фактически эта канонизация не произошла ([85]).

Итак в основе всякой сложной композиционной формы можно вскрыть ее происхождение из какого либо распространенного типа. Возьмем для примера триолет (из поэмы в триолетах А. Додэ „Les prunes“):

Fraiche sous son petit bonnet,
Belle à ravir, et point coquette,
Ma cousine se démenait,
Fraiche sous son petit bonnet.
Elle sautait, allait, venait,
Comme un volant sur la raquette:
Fraiche sous son petit bonnet,
Belle à ravir, et point coquette.

Триолет состоит, как известно, из восьми стихов, причем: 1 = 4 = 7; 2 = 8; расположение рифм: а в а а; а в а в. Существенным является синтаксическое членение (конец предложения, точка и т. п.) после четвертого стиха. При таком членении триолет распадается на две полустрофы по четыре стиха, разделенных и вместе с тем связанных рифмами. Композиционные повторения образуют спираль (I, 1 = I, 4 = II, 4), скрепленную кольцом (I, 1, 2 = II, 3, 4). Мы снова видим на этом примере (ср. выше о сонете) значение построения синтаксического для композиционного членения стихотворений. Там, где разрушено синтаксическое деление канонического триолета между четвертым и пятым стихом, создается композиционная форма иного типа. Напр. в триолетах Бальмонта (I,90 и сл. триолеты):

Твоя застенчивая нежность—
В земле сокрытый водопад.
В ней страсти дремлющей безбрежность.
Твоя застенчивая нежность—
Растущей тучи безмятежность,
Цветов несмятых аромат.
Твоя застенчивая нежность—
Готовый вспыхнуть водопад.

В построении Бальмонта, при одинаковом с указанным выше расположении повторений и рифм, мы имеем совершенно иное строение: стихотворение распадается на три части (1—3, 4—6, 7—8; иначе а, в, а; а, а, в; а, в), объединенные анафорической композицией (повторения в начале каждой метрической группы).

Рядом с каноническим триолетом существуют, как и в остальных композиционных построениях, основанных на повторении, другие, менее строгие формы; равенство стихов заменяется вариацией, совпадением только в рифмующем слове и т. д. Еще большие отклонения представляют стихотворения, сходные с триолетом по расположению повторяющегося стиха, но не выдерживающие в точности числа стихов и т. п. Таким неточным триолетом является напр. приведенное выше стихотворение Фета „Выйдем тихонько бродить". Из подобной формы возник канонический триолет исторически; мы видели, что он представляет частный случай композиционной спирали.

Другой пример представляет рондо. Простое рондо распадается на три строфы: I—а а в в а, II—а а в х, III—а а в в а х. Стих х не рифмует с остальными и укорочен, представляя из себя таким образом метрически обособленную концовку (припев); причем начало первого стиха совпадает с этой концовкой (начало 1 = 9 = 15). Пример подобного укорочения мы уже видели у Пушкина („Слыхали-ль вы") и у Полонского („Пой, пой свирель"). И здесь, таким образом, в основе лежит композиционное движение спирали. Членение на строфы при одинаковых рифмах во всем стихотворении опять таки требует отчетливого синтаксического деления на предложения или группы высшего порядка. Ср. у Кузмина:

Ложится снег.... Печаль во всей природе.
В моем же сердце при такой погоде
Иль в пору жарких и цветущих лет —
Печаль все о тебе, о мой корнет,
Чью прядь волос храню в моем комоде.
Так тягостно и грустно при народе
Когда приедет скучный наш сосед!
Теперь надолго к нам дороги нет.
Ложится снег.
Ни смеха, ни прогулок нет в заводе.
Одна нижу я бисер на свободе:
Малиновый, зеленый, желтый цвет —
Твои цвета. Увидишь ли привет?
Быть может, ведь и там, в твоем походе
Ложится снег.

Как мастер отчетливого композиционного членения, Кузмин внутренне об'единяет каждую из трех строф особой темой: как лейтмотив

не только словесный, но как основная тема, возвращается во всех строфах припев: „Ложится снег“. Искусство пользования сложными строфами с канонизованными повторениями заключается в таком распределении тематического материала, такой „внутренней композиции“, которая мотивировала бы в самом содержании стихотворения необходимость возвращения данного стиха на данном месте, создавая впечатление внутренней необходимости, а не внешней обязательности, этого возвращения, свободного его характера, как в тех неканонических повторениях начального или конечного стиха, о которых мы говорили до сих пор.

Рондель, как и рондо, представляет композиционную спираль, канонизованную в специальном видоизменении: Рондель имеет расположение рифм: авва; авва; авваа; причем 1,2 = 7,8; 1 = 13. И здесь необходима отчетливая синтаксическая пауза после 4 и 8 стиха, чтобы наметить границы строфы, так как все три части стихотворения связаны одинаковыми рифмами (Ср. Вяч. Иванов „Весна“). Наконец, восточная форма газэла представляет специальное видоизменение композиционной концовки, об'единяющей двустишия. Для газэла особенно характерно, что концовка в метрическом и синтаксическом отношении остается связанной с двустишием, не выделяется в самостоятельный стих (припев). Кузмин:

Как нежно золотеет даль весною!
В какой убор одет миндаль весною!
Ручей звенит, бежит с высот в долину,
И небо чисто, как эмаль, весною!
Далеки бури, ветер с гор холодный,
И облаков прозрачна даль весною! и т. д. ([86]).

Композиция свободных стихов.

Принципы композиции лирических стихотворений особенно ясно выступают в так называемых „свободных стихах“ (Vers libres). Отсутствие строгой метрической композиции в обычном смысле слова, т. е. членения на метрически равные стихи, периоды и строфы, выдвигает на первое место другие существенные факторы композиционного построения—и прежде всего различные формы ритмико-синтаксического параллелизма. Художественное упорядочение синтаксических рядов и связанное с ним, в большей или меньшей степени, закономерное расположение ударений заменяет собой ту строгую метрическую схему, к которой мы привыкли в строфической лирике. Эта замена, вместе с тем, чрезвычайно поучительна для того, кто хотел бы опреде-

лить источники композиционных форм, лежащие в фактах самого языка ([87]).

Мы разберем, как пример, несколько стихотоорений из „Алексан дрийских песен“ Кузмина.

Как песня матери
над колыбелью ребенка,
как горное эхо,
утром на пастуший рожок отозвавшееся,
как далекий прибой
родного, давно невиденного моря,
звучит мне имя твое
трижды блаженное:
Александрия!
Как прерывистый шопот
любовных под дубами признаний,
как таинственный шум
тенистых рощ священных,
как тамбурин Кибелы великой,
подобный дальнему грому и голубей воркованью
звучит мне имя твое
трижды мудрое:
Александрия!
Как звук трубы перед боем,
клекот орлов над бездной,
шум крыльев летящей Ники,
звучит мне имя твое
трижды великое:
Александрия!

На чем основано ритмическое действие этих стихов? Почему элементы языка, в частности—ритмические элементы, являются здесь построенными, художественно-упорядоченными? Что дает нам право воспринимать такие произведения, как стихи, и печатать их, как стихи (отдельными строчками), а не как отрывок „поэтической прозы“? Разумеется, не подчинение той или иной метрической схеме: особенность „свободных стихов“ в том именно и заключается, что они метрической схеме не подчиняются, отклоняются от строгой закономерности в расположении ударений; поэтому всякая попытка отыскать метрическую формулу такого стиха, а тем более так называемой „ритмической прозы“ (напр. статья Андрея Белого о ритмической прозе Гоголя) заранее, по теоретическим и общим причинам, должна быть неудачной. Однако, взамен отсутствующего метра, выдвигаются другие формы упорядочения или построения словесного материала, в данном случае—

именно потому более отчетливо, что на них лежит теперь задача без помощи метра создать художественное построение стиха. Постараемся описать эти формы.

Стихотворение распадается на три больших отрывка (как бы три „строфы“), обособленных по теме („тематическое членение“): „блаженная“, „мудрая“ и „великая“ Александрия; подбор поэтических образов в каждой строфе сооответствует этой основной теме. Каждая строфа синтаксически замкнута—образует одно сложное или слитное предложение, исчерпывающее намеченную тему. Кроме этой синтаксической и тематической замкнутости, границы между строфами обозначены повторяющейся концовкой из трех стихов: „звучит мне имя твое трижды б л а ж е н н о е: Александрия“, „звучит мне имя твое трижды м у д р о е: Александрия“ и т. д. Концовка заключает в себе вариацию, соответствующую особой теме каждой строфы: она обособляет строфы в композиционном отношении и, вместе с тем, об'единяет их в одно художественное целое.

Внутри каждой отдельной строфы композиционное упорядочение дается синтаксическим параллелизмом. Строфа-предложение распадается на восходящую (Aufgesang) и нисходящую часть (Abgesang): нисходящая часть, как было сказано, образует постоянную концовку, восходящая построена анафорически: „к а к песня матери . . . к а к горное эхо . . . к а к далекий прибой . . . “ С помощью такого анафорического членения восходящая часть распадается на три отрывка (как бы „ритмических периода“); об'единенных анафорическим параллелизмом. В свою очередь, каждый период распадается на два стиха. Это деление на стихи, несмотря на отсутствие метрической схемы, не только обозначено графически, но действительно осуществляется с помощью синтаксического членения: каждый первый стих заключает анафорическое „как“ и основное существительное с его ближайшим определением-прилагательным или другим определяющим существительным („песня матери“, „горное эхо“, „далекий прибой“), т. е. обособленную, самостоятельную синтаксическую группу; каждый второй стих—дальнейшее определение, в виде обстоятельственных слов, придаточного предложения и т. д. („над колыбелью ребенка“, „утром на настуший рожок отозвавшееся“, „родного, давно невиданного моря“); оба стиха вместе—законченную синтаксическую группу высшего порядка, со своей особой темой, „сравнение“ (с точки зрения стиллистики), „период“ (с точки зрения строфического членения). Таким образом деление на стих, период, строфу, с восходящей и нисходящей частью, проводится с помощью приемов художественно-расчлененного синтаксиса.

Вторая строфа по своему построению вполне совпадает с первой и связана с ней полным параллелизмом построения, совпадением анафо-

рических слов („как“), концовкой и т. д. Третья строфа образует исход, построенный, как мы видели и в других случаях, по несколько видоизмененному закону. Восходящая часть, вместо шести стихов, заключает всего три; анафорическое „как“ повторяется всего один раз, в начале первого сравнения, каждый период сократился до размеров стиха, однако сохранился параллелизм сравнений, как основной закон построения восходящей части, и ее тройственное членение.

Упорядочение синтаксического строения составляет, таким образом, основу композиционного членения свободного стиха. Однако с упорядочением синтаксиса непосредственно связано некоторое построение ритмического материала в соответственные ритмические ряды. Общая форма этого построения дана строфической формой, на синтаксической основе (расположение стихов 1, 2 3, 4 | 5, 6 || 7, 8, 9). В пределах отдельных стихов мы замечаем ритмические соответствия. Так в первой строфе нечетные стихи восходящей части (1, 3, 5), построенные параллельно, заключают, кроме анафорического (неударного) „как“, два ударных слова (существительное и определение):

Как пе́сня ма́тери . . .
как го́рное э́хо . . .
как дале́кий прибо́й . . .

Число неударных в этих стихах различное, но число ударных одинаковое. Стих, построенный исключительно на счете ударных, мы называем чистым тоническим стихом („дольники“, т. е. при отсутствии равенства в числе слогов, стих распадается не на стопы, а на доли— слова и словесные группы, об'единенные ударением); таким стихом написаны многие современные произведения, особенно Блока, Ахматовой, немецкие и английские стихотворения, возникшие под влиянием народной песни (большинство стихотворений Гейне, Гете—баллада „о Короле из Тулэ“, „Жалоба пастуха“; ср. перевод Жуковского, в котором этот размер выдержан). Если бы весь разбираемый отрывок Кузмина был построен по тому же принципу, как эти три стиха, мы имели бы двудольный или двухударный стих, с постоянной метрической схемой (два обязательных ударения в каждом стихе). Однако свободный стих, представляющий одну из форм чистого тонического стиха, и здесь отклоняется от схемы. Сопоставим нечетные стихи восходящей части. Они тоже об'единяются синтаксическим параллелизмом, но число ударений в них различное (2, 4, 3):

над колыбе́лью ребе́нка . . . (2)
у́тром на пасту́ший рожо́к отозва́вшееся . . . (4)
родно́го, давно не ви́денного мо́ря (3)

На фоне ритмически одинаковых нечетных стихов (двухударных) мы ощущаем это изменение в четных стихах, как колебания ритмиче-

ской волны, то растущей и более мощной, то как бы слабеющей и опадающей—что́ и составляет основную ритмическую особенность свободного стиха.

В нечетных стихах второй строфы продолжается то же ритмическое построение - с двумя ударениями: ритмическое равенство стихов является естественным следствием полного синтаксического параллелизма:

Как преры́вистый шо́пот . . .
как таи́нственный шу́м . . .

Но в трётьем стихе мы имеем нарастанье (трехударный стих):

Как тамбури́н Кибе́лы вели́кой . . .

Зато более полный синтаксический и ритми́ческий параллелизм охватывает здесь и первые два четных стиха (трехударные); в третьем четном стихе опять нарастанье (четыре ударения), соответствующее такому же нарастанию в связанном с ним третьем нечетном:

любо́вных под дуба́ми призна́ний . . .
тени́стых ро́щ свяще́нных . . .
подобный да́льнему гро́му и голубе́й воркова́нью . . .

(Слово „подобный" здесь менее ударно, чем основные четыре слова, соединенные в пару и определяющие главное содержание стиха. Такое синтаксическое различие ударений по их значительности особенно существенно в свободном стихе. Ср. выше „родно́го давно не ви́денного мо́ря", где слово „давно" в общем синтаксическом целом—наименее ударное из всех самостоятельных слов).

В третьей строфе, при отсутствии анафорического членения, синтаксический параллелизм является более полным (особенно: как звук трубы перед боем | клекот орлов над бездной). В связи с этим все три стиха имеют по три ударения.

Как зву́к трубы́ перед бо́ем
кле́кот орло́в над бе́здной
шум кры́льев летя́щей Ни́ки . . .

(Слово „шум" в синтаксическом целом менее ударно, особенно благодаря соседству другого ударного—определяющего слова).

Концовка построена по особому закону, во всех строфах одинаковому (число ударений: 2, 2, 1).

Звучи́т мне и́мя твое
три́жды блаже́нное:
Александри́я!

При этом существенную роль в ритмическом построении этой концовки играют окончания стиха (клаузулы): 1. Ударение на четвертом слоге с конца (гипердактилическое окончание). 2. На третьем (дактилическое). 3. На втором (женское). Одинаковое строение окончаний

во всех трех строфах является следствием синтаксического параллелизма меняющихся в концовке слов: блаженное, мудрое, великое.

Рассмотренный пример показывает, что в связи с синтаксическим параллелизмом, как основой строфического членения, стоит ритмический параллелизм, ритмическое единообразие в числе ударений, которое становится полным при безусловно точном параллелизме (при равенстве в числе слов и их расположении естественно равенство в числе и расположении ударений). В большинстве случаев, однако, благодаря неполному параллелизму, мы имеем то нарастание, то спадение ритмической волны, которое ощущается нами на фоне других, более точных ритмических совпадений. Это нарастание или спадение имеет границы: наиболее распространенные случаи: 2, 3, 4 ударения (реже 1, 5). Разумеется, стих с шестью или семью ударениями разрушил бы ритмическое единообразие отрывка. В этом отношении в самом языке есть возможность бороться с такими отклонениями: синтаксические условия ударения, подавляющие одно ударение по сравнению с другим. Стих, состоящий из пяти, шести или семи больших и в синтаксическом отношении равноударных слов, конечно, совершенно невозможен в ряду других, состоящих из двух или трех таких слов. Итак ритмическое нарастание числа ударений имеет некоторые пределы. Но таким же образом и число неударных между ударениями заключено в известные пределы. В данном стихотворении мы находим между ударениями 1, 2, 3 неударных слога; только два раза по четыре неударных (стихи 6 и 15). Перед ударением (в анакрузе): 0, 1, 2 (редко 3) неударных. После ударения (в клаузуле): 0, 1, 2 (редко 3) неударных. Все это составляет средства ритмической вариации стиха, обычные в чисто тоническом стихосложении, основанном исключительно на счете ударений (а не числе слогов). В свободном стихе изменяется и число ударений, но тоже в известных пределах и в известном порядке, связанном с явлением синтаксического (и ритмического) параллелизма.

Все стихотворения в сборнике „Александрийские песни“, написанные свободными стихами, построены по тому же принципу. Так напр. второе—„Когда мне говорят: Александрия“. Оно распадается на три строфы, синтаксически и тематически замкнутые. Строфы об'единяются анафорически первым стихом „Когда мне говорят: Александрия“ и началом второго стиха „я вижу . . .“ В первых двух строфах - по пяти стихов. Пятый стих замыкает кольцо строфы повторением: „и слышу звуки далеких флейт“, „и слышу звук тамбурина и крики ссоры“. Внутри кольца стихи об'единяются синтаксическим параллелизмом: они заключают перечисление „видимого“, ряд сложных дополнений к глаголам „вижу“ (и „слышу“), так что каждый стих составляет самостоятельную, синтаксически и тематически об'единенную группу слов (один из пред-

метов, которые видит поэт). При этом синтаксический параллелизм, более или менее полный, приводит и к параллелизму ритмическому: так в первой строфе, наиболее симметричной в метрическом отношении каждый стих имеет четыре ударения, кроме первого (3):

Когда́ мне говоря́т: „Александри́я“,
я ви́жу белые сте́ны до́ма,
небольшо́й са́д с гря́дкой левкоев,
бле́дное со́лнце осе́ннего ве́чера
и слы́шу зву́ки дале́ких фле́йт.

Последняя строфа отличается особым исходом, нарушающим в пятом стихе параллелизм концовки и вводящем шестой, как ироническую pointe, как противоположение, замыкающее кольцо:

... и светлые серые глаза под густыми бровями,
которые я вижу и тогда,
когда не говорят мне: „А л е к с а н д р и я“.

Наиболее отчетливое по своему строению стихотворение („Нас было четыре сестры...“) общеизвестно. Здесь композиционный параллелизм определяет положение каждой строки стихотворения.

1. Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было
2. все мы четыре любили (желали, разлюбили), но все (у всех) имели (были) разные „потому что“ (желания, причины)
3. одна любила (желала, разлюбила). . . .
4. другая любила (желала, разлюбила) . . .
5. третья любила (желала, разлюбила) . . .
6. а я любила (желала, разлюбила)

Исход составляет обособленное двустишие, образующее кольцо с первым анафорическим стихом и заключающее ироническую pointe:

Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было,
а может быть нас было не четыре, а пять?

В тех стихотворениях, где элемент словесных повторений существенной роли не играет, при скрытом синтаксическом параллелизме, устанавливается ритмическое единообразие, более или менее постоянное число ударений, связанное с одинаковым числом значащих слов в синтаксической группе-стихе. Напр. в третьем отрывке „Александрийских песен“ — 4 ударения:

Вече́рний су́мрак над те́плым мо́рем,
огни́ маяко́в на потемне́вшем не́бе,
запах вербены при конце пира,
свежее утро после долгих бдений,
прогулка в аллеях весеннего сада,
крики и смех купающихся женщин,

священные павлины у храма Юноны,
продавцы фиалок, гранат и лимонов,
воркуют голуби, светит солнце.
Когда увижу тебя, родимый город?

В ряде перечислений, из которых каждой отдельной теме посвящен отдельный стих, проходит довольно точный параллелизм; особенно в первых стихах, где синтаксические элементы разбиваются по группам: существительное и определение+обстоятельство и определение, так что такая постоянная группировка создает даже нечто вроде синтаксической цезуры (вечерий сумрак | над теплым морем), поддерживаемой постоянным ритмическим разрезом (число ударений: 2+2). Последний стих (исход) имеет особое синтаксическое строение (форма вопроса). Впрочем, в таких примерах, где число ударений в стихе является величиной постоянной, быть может, правильнее говорить уже не о „свободных стихах", а о „белом стихе", построенном по чисто-тоническому принципу.

Т. н. „ритмическая проза" также построена прежде всегда на художественном упорядочении синтаксических групп. Элемент повторений и синтаксического параллелизма играет и здесь важнейшую роль. За синтаксическим упорядочением следует также художественное распределение ритмического материала, но еще более свободное и разнообразное. Мы приводили выше примеры синтаксически сопоставленных предложений из лирических отрывков „Мертвых Душ" Гоголя. Синтаксические повторения и параллелизмы (в особенности—двучленный параллелизм) в поэтической прозе „Вечеров на хуторе" составляют основу их своеобразного ритмического воздействия:

„(А1) Отчего не поют (а1) казаки? (А2) Не говорят (а2), ни о том, как (в1) уже уходят по Украйне ксендзы и перекрещивают народ в католиков, ни о том, как (в2) два дня билась при Соленом озере орда? Как им петь (с1), как говорить (с2) про лихие дела? (В1) Пан их Данило призадумался (d1), и рукав его кармазинного жупана опустился из дуба и черпает воду (е1); (В2) пани их Катерина тихо колышет дитя (d2) и не сводит с него очей, а на незастланную полотном нарядную сукню серою пылью валится вода (е2).

Любо глянуть с середины Днепра на высокие горы (а1), на широкие луга (а2), на зеленые леса (а3)! (А1) Горы те— не горы (в1): подошвы у них нет, (В1) внизу их (с1), как и вверху (с2), острая вершина (d1), (В2) и под ними (е1) и над ними (е2) высокое небо (d2). (А2) Те леса, что стоят на холмах, не леса (в2): то волосы (f1), поросшие на косматой голове деда. Под нею в воде моется борода, (С1) и под бородой (g1), и над

волосами (g2) высокое небо. (А3) Те луга—не луга (в3): то зеленый пояс (f2), перепоясавший посередине круглое небо: (С2) и в верхней половине (h1), и в нижней половине (h2) прогуливается месяц...“

Мы сделали попытку обозначить параллелизм и соответствия в синтаксическом строении отрывка с помощью отвечающих друг другу букв. Весь отрывок распадается на синтаксически параллельные отрезки: более обширные периоды (обозначены большими буквами в начале периода) расчленяются на соответствующие малые группы (знаком служат маленькие буквы после каждой группы) и т. д. Получается нечто сходное с делением стихотворения на стихи, периоды и строфы, которое проводится здесь с помощью приемов синтаксического членения ([88]). При этом построение—гораздо более свободное и разнообразное, чем в стихах Кузмина; тем более разнообразны и неточны ритмические соответствия. Вот почему отрывок не может быть разбит на метрически-правильные стихи. Но, конечно, между поэтической прозой Гоголя и свободными стихами Кузмина существует целый ряд переходных случаев: ритмическая проза и свободные стихи образуют лишь предельные понятия, между которыми в отдельных реальных случаях существуют лишь количественные переходы ([89]).

Если ритмическое упорядочение поэтической прозы и свободных стихов зависит по приемуществу от синтаксического членения, если, вообще, упорядочение синтаксиса является столь существенным фактом в строении стиха и строфы, как мы показали выше, возникает вопрос, не могут ли явления ритма в языке быть объяснены всецело или, по крайней мере, частично поставлены в зависимость от явлений синтаксиса? На это мы считаем нужным ответить отрицательно. Ритм стиха, по самому своему определению, есть явление фонетическое: закономерное чередование сильных и слабых слогов. Как таковое, оно находится во взаимодействии с явлениями синтаксиса, но из самых синтаксических законов не может быть объяснено. Над ритмом, как явлением фонетическим, и над синтаксисом стоит высший закон, который управляет и тем и другим. Это закон художественного упорядочения словесного материала, его композиционного построения, которому одинаково подчиняется и фонетика и синтаксис.

Композиционные формы лирического стихотворения определяются конкретными применениями этого закона.

ПРИМЕЧАНИЯ.

Ограничиваясь в тексте, где это возможно, примерами из русской лирики XIX века, мы цитируем, по преимуществу, одного поэта—Фета, чтобы облегчить читателю поверку примеров. В примечаниях приводятся аналогичные формы у других поэтов. Мы не сопровождаем этого перечня статистикой, т. к. не думаем, чтобы цифры процентных отношений могли помочь установлению „закона“ пользования поэтом той или иной формой: для того, чтобы сближать поэтов на основании цифр, как это делает Андрей Белый, нужно оперировать с „большими числами“, а не с единицами и десятками примеров. Там, где мы производим подсчет, мы пользуемся его результатами только, как „показательными цифрами“, в которых—при заметных разностях между „показателями“ отдельных явлений—нагляднее и убедительнее выражается та или иная тенденция стиля, заметная и без подсчета (напр. преобладание в русской лирике кольца над другими композиционными формами, обилие повторений у Фета, Вл. Соловьева и символистов по сравнению с Пушкиным или Боратынским и т. п.).

Мы цитируем поэтов по следующим изданиям: Батюшков, „Сочинения“, изд. Смирдина, 1850, т. II (Бт). Жуковский, изд. Архангельского (Маркс), т. I (Ж). Пушкин, изд. Венгерова, т. I—IV (П). Лермонтов, изд. Абрамовича, т. I—II (Л). Боратынский, изд. М. Гофмана, т. I (Бр). Тютчев, изд. Брюсова (Т). К. Павлова, изд. Брюсова, т. I (К. П.). А. Григорьев, изд. А. Блока (А. Гр.). Фет, изд. Маркса, 1912, т. I (Ф). А. Толстой, изд. Стасюлевича, 1899, т. I (А. Т.). Я. Полонский, изд. Маркса, 1896, т. I (Пл.). Вл. Соловьев, „Стихотворения“, изд. 5-ое (В. С.). Бальмонт, „Полное собрание стихов“, изд. Скорпиона, 1909, т. I (Бм). Валерий Брюсов, „Пути и перепутья“, 1908, т. II (В. Б.). Александр Блок, „Стихотворения“, изд. 2-ое, „Мусагет“, 1916, т. I—III. Ф. Сологуб, „Собрание стихов“, изд. Скорпиона, 1904, книга третья (Сл.). При ссылках указаны страницы, для П., Л. и Бр.—номера стихотворений.

Приводимые ниже примеры, конечно, не исчерпывают всего материала, но большинство композиционных форм в указанных сборниках нами отмечено—в надежде, что этот обзор положит начало более детальному изучению композиционной техники отдельных поэтов. Библиографические указания (далеко неполные) даны для того, чтобы ввести в оборот русской „науки о стихе“ ряд аналогичных исследований западных ученых, с которыми у нас в вопросах метрики до сих пор не принято было считаться.

(¹) Сходное деление было предложено Н. С. Гумилевым (ср. „Дракон", 70): фонетика, стилистика, композиция и „эйдолология" (=учение об „образах", тематика).

(²) Рассмотрение языковых форм с точки зрения их „функций" особенно выдвигается молодыми учеными „Московского Лингвистического Кружка". Ср. мою статью „Задачи поэтики" (Журнал „Начала" № 1) и работу Р. О. Якобсона, „Новейшая русская поэзия", Прага, 1921 (о ней рецензия—в том же журнале).

(³) Rud. Westphal „Theorie der Neuhochdeutschen Metrik", 1870, §§ 1—5. Ср. также J. Minor „Neuhochdeutsche Metrik", 2 Aufl., 1902, 1—2. На русском языке имеется статья Вестфаля в „Русском Вестнике", 1879, № 9 („О русской народной песне").

(⁴) В русской науке о стихе плодотворная идея противопоставления „ритма" и „метра" принадлежит, как известно, А. Белому („Символизм", 1910). Признавая выдающееся значение работы Белого, сдвинувшего изучение русской метрики с мертвой точки, нельзя не признать в терминологическом отношении крайне неудачным его определение: „ритм есть отступление от метра". Ритм есть реальное чередование ударений в стихе, как результат взаимодействия естественных свойств языкового материала и идеального метрического задания. Об этом подробнее в подготовляемой нами к печати книге „Основы поэтики".

(⁵) Ср. Schipper „Altenglische Metrik", 311. R. M. Meyer „Grundlagen des mittelhochdeutschen Strophenbaus", 13.

(⁶) R. Westphal, ib., § 23.

(⁷) „Если бы в стихотворении большинство строф имело enjambement, вряд ли было бы возможно говорить о строфической форме" (Meyer, 13).

(⁸) Синтаксической и тематической связанностью об'единяется и строфа в четыре стиха со смежными рифмами одинакового типа (напр. a, a, b, b—все рифмы м.). Ср. у Фета „Alter Ego" (цитируется выше, стр. 48). Однако следует отметить, что совпадение метрического членения (на периоды и строфы) с синтаксическим представляет только основной, первоначальный тип внутренней композиции строфы. На фоне такого симметричного расположения синтаксического материала возможны всякие „отклонения", „несовпадения" (и здесь более общий термин—„перенос", „enjambement"). По наблюдениям Ю. Н. Тынянова—особенно часто у Тютчева (синтаксическое членение 1 + 3 или 3 + 1 на фоне метрического 2 + 2), напр.:

В небе тают облака, |
И лучистая, на зное,
В искрах катится река,
Словно зеркало стальное....

(⁹) Исходя из аналогии музыкальных ритмов, Вестфаль рассматривает всякий укороченный стих (каталектический), как ритмический ряд, заканчивающийся „паузой" (Westphal, §§ 18—20). Так как метрический учет паузы в тоническом стихосложении весьма сомнителен, и обособление поэзии от музыки естественно приводит к особым законам стихотворных ритмов, мы считаем более правильным отказаться от этой аналогии и рассматривать приведенный пример, как закономерное чередование более длинной и более короткой группы слогов (11 + 4), об'единенных в период (15).

(¹⁰) „Rime couée" („хвостатая строфа") является предметом специального исследования в книге: Ferd. Wolf „Über die Lais, Sequenzen und Leiche", 1846. Укороченный последующий стих обоих периодов рассматривается здесь, как

концовка-припев, развивающаяся из рефрена народной песни. Однако, для теории стиха, такая строфа есть осложнение обычной строфы типа ab, ab через удвоение предыдущего члена каждого периода. Ср. Westphal, § 29; Minor, 419; Schipper § 136, 152. Новейшая работа: C. Strong „History and relations of the tail-rhyme strophe in Latin, French and English“ (Mod-Lang. Assoc., XXII, 371 и сл., 1907).

([11]) По строфике, кроме указанных выше книг Minor, Schipper, Böhmer, Wolf, R. M. Meyer, ср. особенно: Westphal „Neuhochdeutsche Metrik“; Schipper „Neuenglische Metrik“, Bd. II Strophenbau, 1888; Stengel „Romanische Verslehre“, Gröber's Grundriss, II, 1893; Martin „Les strophes, étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France... avec une bibliographie chronologique“, 1912; K. Bartsch „Der Strophenbau in der deutschen Lyrik“ (Germania II, 257); Diez „Poesie der Troubadours“, 1826, 84—103; F. Maus „Peire Cardenals Strophenbau in seinem Verhältnis zu den anderen Troubadours“ (Ausg. Abh. Rom. Phil. V, 1884); F. Orth „Über Reim und Strophenbau in der altfr. Lyrik“, 1882; Stengel „Der Strophenausgang...“ Zs. z. fr. Spr. Lit. XVIII, 85-114, 1896). На русском языке весьма недостаточные указания у Шульговского и Брюсова („Опыты“, 1919).

([12]) „De vulgari eloquentia“. Ср. Böhmer, Über Dante's Schrift de v. el., 1868. Schipper, § 134.

([13]) Из богатой литературы по истории сонета в различных странах существенны: Ancona, La poesia popolare italiana, 1878; Mussafia (S. B. der Wiener Akademie, phil.-hist. Klasse Bd. 76); Schipper „Neuenglische Metrik“ II, 835 (с библиографией); Minor, 486 (с библиогр.); W. Schlegel „Werke“, VIII, 132; H. Welti „Geschichte des Sonettes....“ 1884; Asselineau „Histoire du sonnet“ (как предисловие к „Le livre des Sonnets“, ed. A. Lemerre, 1875); Vaganay „Le sonnet en Italie et en France au XII s.“ (с библиогр. Bibl. des Fac. Cath. de Lyon, I-II, 1902—03); Jasinski „Histoire du sonnet en France“ 1903; Veyrières „Monographie du sonnet“, 1869 — 71; Olmsted „The sonnet in French literature“, 1897 (с библиогр.).

([14]) Анафорическое „и“ П. „Подражание Корану“, IX, как ориентализм Л. I, 269. Т. 107 „Итальянская вилла“. А. Т. 250 „Он водил...“, 274 „Бывают дни“. А. Гр. 81. Пл. 322. Ф. 194, 322, 323, 325. В. С. 8 „У царицы...“, 37 „Фету“, 73 „Неопалимая купина“. Бм. 81, 89, 225, 251, 260. В. Б. 10, 129, 151, 204. Бл. III, 9 „К музе“, 160. Характерна малочисленность примеров лирического „и“ у поэтов XVIII века и Пушкинской группы.

([15]) Анаф. „где“: Бр. 35, П. II, 519, Ф. 315; „когда“: А. Т. 300, „Когда кругом...“, Пл. 330; „что“: Держ. „Водопад“, Л. I, 229, Ф. 369, Пл. 318; „чтобы“: Д. „Изображение Фелицы“, Ф. 194; „если“: Ф. 93; „отчего“: Пл. 43, Ф. 381; „почему“: Ф. 313; „зачем“: Ж. 210; „то“: Бл. I, 44; „там“: Ж. 92, „Желание“, Бл. I, 160, III, 240; „коль“: А. Т. 284; „за то“: Л. I, 54: „за“: К. П. 165; „ты“: Бр. 135, А. Т. 315; „или“: П. III, 589. Во многих примерах анафора не проводится последовательно через все стихотворение.

([16]) Ср. в лирических поэмах описание бегства Гяура, ст. 208 сл., покинутого замка Гассана, 299 сл., битвы между войсками Гассана и Гяура, 620 сл., сцену ожидания жениха 689—722; или душевное волнение Селима (Аб. Нев, 241 сл. и 327 сл.), его взволнованная речь 870 сл.; или любовь Корсара, 281 сл. и одиночество Альпа („Осада Коринфа“, 306 сл.). Лирические повторения, вместе с восклицаниями и вопросами, представляют важнейший прием лирической окраски повествования в поэмах Байрона и его учеников (ср. мою статью „Байронические поэмы Пушкина“; печатается в сборнике „Памяти С. А. Венгерова“).

*

([17]) Анафорические двустишия встречаются редко; ср. Ф. 93, Бм. 251 (через одно двустишие). Анафора в строфе из пяти стихов: К. П. 55, В. Б. 152; 6 стихов—А. Т. 227 „Ты знаешь край...“, В. Б. 140 „Туман“; 8 стихов—Бр. 166 „Наслаждайтесь...“; 9 стихов—Л. II, 15 „Желание“; 10 стихов—А. Гр. 149 „Проклятие“. Вообще примеры немногочисленны; обычный тип анафорического стихотворения имеет строфу с чередующимися рифмами (ab, ab). Чаще сложные строфы—в анафорических парах.

([18]) Анафора через строфу: Ф. 60 „Не тем, Господь...“, Ж. 8 „К Тибуллу“ Несимметричное деление строф на группы: Т. 198 „Есть много...“ (2+3), А. Гр. 68 (4+2+1), Бм. 253 (6 стих.+4+4), Бл. I, 270 (3+2).

([19]) Символический параллелизм в парных строфах, напр.: Л. I, 4, 88, 182 (отрицат. паралл.), 187; Т. 27, 86; А. Т. 279; К. II. 16; Пл. 362; Бм. 105; Сл. 18 и др.

([20]) Двучленная анафора (в парных строфах). Простая пара: П. III, 572, 573 „Я вас любил...“; Т. 98 „Душа моя...“; А. Т. 262 „Деревцо“; Бр. 166 „Наслаждайтесь...“; Бм. 52 „Все мне грезится..“ 66, 96; Бл. III, 153 „Свирель запела...“; Сл. 5, 42. Символический параллелизм: Ф. 360 „Среди несметных...“; Сл. 11 „Вижу зыбку...“. Контрастная пара: П. II, 506, Бр. 153, Бм. 12, 109.

([21]) Ср. напр. Сл. 71 „Люблю мое молчанье...“; Бл. II, 219 „Принимаю...“; Л. I, 54 „Молитва“ и др.

([22]) Независимая строфа, как исход: П. II, 235; Л. I, 107; Ж. 316 „Жалоба“; А. Т, 315; Пл. 408; Ф. 325; В. С. 66 „Бедный друг!...“; В. Б. 188; Бл. I, 160. В исходе—две строфы: А. Т. 300 „Когда кругом...“, Пл. 330.

([23]) Независимый первый стих в зачине; в первой строфе анафора сдвинута: Л. II, 11 „Желание“; Ф. 194, 370; А. Гр. 100; Сл. 5 и др. Независимый первый период (два стиха): Л. I, 54.

([24]) Независимая строфа в зачине: Ж. 8 „К Тибуллу“; К. П. 165; Пл. 253 „Колокольчик“; Ф. 308, 314; В. Б. 152 и др.

([25]) Распространенная анафора: К. П. 55, В. С. 61 „Друг мой...“, Бм. 96, Сл. 42 „Засмеешься ли ты“ и др.

([26]) Gegenrefrain—анафорический стих: К. П. 55; А. Гр. 68, 80, 172; А. Т. 277; В. Б. 140 „Туман“ (с изменением стиха в последних строфах) и др.

([27]) Вариации анафорического стиха (повторяющиеся слова внутри стиха): Ф. 60, 231, 243, 288; В. С. 79 „Память“; Бм. 212 и др.

([28]) Скрытая анафора (синтаксический параллелизм): Ф. 94 „Одним толчком...“, 309 „Встречу-ль...“; В. Б. 151 „На Сайме, 6“; Бл. III, 146 „Грешить бесстыдно...“; Бм. 86 „Мы шли...“, 97 „Слова любви“ и др.

([29]) Параллелизм вопросов: Ж. 210 „Песня минувших дней...“, 220 „Весеннее чувство“, 256 „К мимо пролетевшему...“, 316 „Жалоба“; П. II, 550 „Цветок“, IV, 766 „Пир Петра...“; Бр. 170; К. П. 17; В. Б. 4 „Последнее желанье“. Кроме того случаи с анаф. „отчего“, „почему“ и т. п.; ср. прим. 15, Бм. 99 и т. д.

([30]) Большинство приведенных примеров относится к лирической, песенной анафоре. Риторическая анафора у Державина обыкновенно не проводится до конца. Ср. Водопад, На панихиду Людовика XVI, Добродетель, Гимн на изгнание французов, Христос, Величество Божие и др. В ранних одах и посланиях Жуковского: 7 „На новый 1800 год“, 8 „К Тибуллу“, „Мир“, 93 „Друзья“, 371 „Русская слава...“; го также Ф. 72 „Последнее слово“. Живописующая анафора, связывающая ряд образов, ср. Держ. На счастье, Изображение Фелицы, Вельможа, На возвращение пр. Зубова и др.; также в лирически окрашенном описании В. Б. 140 „Туман“.

(31) R. M. Meyer „Die Formen des Refrains", Euphorion, V, 1898. Как примеры приводятся: Брентано (песенное, музыкальное повторение), Гервег (риторическое), Фрейлиграт (живописное, образное). Эти стилистические функции повторений совпадают с категориями поэтического стиля, независимо от Мейера намеченными Ю. Н. Верховским („Поэты пушкинской поры", М. 1919): подразделение на поэтов-певцов, поэтов образных и поэтов слова-мысли. Изучая смену классической и романтической традиции в русской лирике, мы также наметили противоположность романтического, песенного стиля (Жуковский, Фет и его группа, Бальмонт и символисты) и классического, вещественно-логического, „словесного" (поэты XVIII века, Пушкин, Боратынский, Ахматова). Ср. статью „Преодолевшие символизм" („Русская Мысль", 1916, № 12), „Два направления современной поэзии" („Жизнь Искусства", № 339—340) и „Валерий Брюсов и наследие Пушкина" (печатается).

(32) Внутренняя анафора: Бм. 177 „Как волны морские..." (1 = 3) 236 „Кому я молюсь..." (1 = 2); Ф. 265 „Молятся звезды..." (1—2); Сл. 60 „Звезда Маир", 6. Непоследовательно: Бм. 104, 212; Ф. 108 „Долго снились...".

(33) Амебейный диалог: Держ. „Зима", „Соломон и Суламиеь" II, („Их переклик"), А. Гр. 136, Пл. 240 (в соединении с концовкой); Бм. 35 „Два голоса" (в соединении со стыком); Бл. II, 60 „У моря" (со свободным зачином и исходом). Амебейная композиция, последовательно развитая в духе психологического параллелизма народной песни у Дельвига, „Русские песни", 2 („Пела, пела пташечка..."). Другие мотивировки амебейного построении, Бм. 236 „Кому я молюсь?...".

(34) Амебейное построение у Гейне: Lyr. Interm. 2, 4, 25 и др. Интересный пример амебейного построения (диалога) стих. Альфреда де Мюссе: „J'ai dit à mon coeur...".

(35) Пантум. Первый французский пример—у Виктора Гюго в примечаниях к „Orientales", как прозаический перевод с малайского. Ср. Théodore de Banville „Petit traité de poésie française", 243 сл. Веселовский I, 520.

(36) Риторическая концовка, напр.: Державин „Хоры 1815"; Т. 92 „Silentium"; А. Т. I, 213 „Чужое горе", 244 „Благоразумие", II, 290 „Против течения"; Пл. 240 „Плохой мертвец"; К. П. 129 „Памяти Милькеева" и др.

(37) Концовка „большой строфы" из восьми стихов: П. II, 492 „Талисман". III, 643 „Заклинание"; Л. I, 232 „Подражание Байрону", II, 83 „Казачья колыбельная"; Бт. 74 „Источник"; Ф. 146 „Колыбельная сердцу"; Пл. 179 „Нищий"; Сл. 15 „Просыпаюсь рано" и др. Строфа из шести стихов: Т. 92 „Silentium".

(38) Концовка через одну строфу: А. Т. 213; Ф. 312 „В дымке...", 334 „Вчера я шел...", 340 „Сияла ночь..."; Бм. 83, 169; Бл. I, 180; Сл. 31 „Под звучными волнами...", 54 „Еще томительно" и др.

(39) Несимметричное членение концовкой: Бм. 196; Бл. I, 237; Сл. 7 „Я лицо...".

(40) Точное повторение стиха в концовке: Л. I, 26, 232; К. П. 104, 129; Ф. 340; Бм. 42; Сл. 15. Две чередующиеся концовки: Бт. 74 (I = IV, II = III = V); Пл. 78 (I = II, III—IV); Ф. 146 „Солнца луч..." (I = II, III—IV).

(41) Повторение стиха с вариацией: П. 179; Т. 92 „Silentium", 223 „Вот бреду я..." и др.

(42) Концовка—слово: П. II, 492, III, 643; К. П. 5; А. Т. 213; Ф. 82, 320; В. Б. 165; Бм. 213; Сл. 7. Нередко в юношеской лирике Байрона; напр. „Слеза" (ряд картин, вызывающих в чувствительном сердце „слезу"). Интересный пример

концовки, завершающей каждый период („амебейная концовка")—у Бор. 32 „Цветок".

(43) Концовка—два стиха (с вариациями): П. I, 23, 53; Пл. 217; Ф. 312, 334; Бл. 1, 237, 257; Бм. 102, 169, 196.

(44) Расширенная концовка: Пл. 240 „Плохой мертвец".

(45) Концовка—строфа (с вариациями): Бл. I, 180; Бм. 72; Сл. 31, 54.

(46) Метрическое выделение концовки: Л. I, 26, 104, 274; Бм. 83.

(47) R. M. Meyer „Über den Refrain", Zs. f. vgl. Litgesch. N. F. 1, 34. Веселовский, т. I „Три главы из исторической поэтики". Bücher „Arbeit und Rhytmus". Gummere „The beginnings of poetry".

(48) Литература о припеве: G. Thurau „Der Refrain in der französischen chanson" B. 1901 (с библиографией). A. W. Grube „Aesthetische Vorträge", Bd. II, 1866. Stark „Der Kehrreim in der deutschen Literatur" 1886. Freericks „Der Kehrreim in der mittelhochdeutschen Dichtung" 1890. Stengel „Der Strophenausgang..." (см. прим. 10). Noack „Der Strophenausgang in seinem Verhältnis zum Refrain..." 1898; F. Wolf, op. cit., а также в общих трудах по метрике. Теоретическая статья R. M. Meyer „Die Formen des Refrains", Euph. V, относится к разным типам композиционных повторений. В народной поэзии можно указать те же стилистические типы припева: песенно-лирический припев (Thurau „Trällerrefrain", „onomatopoetische Refrains" и т. п.), риторический припев (Thurau: „Devisen und Kriegsrufe, Cris politiques"—напр. припев „марсельезы"), наконец—припев, связанный с перечислением ряда тем, в „криках разносчиков" (Thurau: „Cris industriels").

(49) Хоровая кантата с припевом, 2 стиха: Держ. Петру Вел., Гром победы, хор (на взятие Варшавы), Надгробная Екатерине, хор II (на коронацию Александра), На возвращение полков гвардии А. Гр. 20 „Песня о розе". 4 стиха: Держ. Монумент Петра В., хор на шведский мир; Ж. 107 „Певец во стане" (видоизм.), 204 „Певец в Кремле" (видоизм.), А. Гр. 30. 8 стихов: Держ. На преодоление врага, Новгородский волхв.

(50) Застольная песня: Бт. 62 „Веселый час". Ж. 62 „Песня в веселый час". П. I, 189. Плясовая песня: А. Гр. 190 „Цыганская венгерка", 208 „Дети степей". Национально-этнографические мотивы, переводы: Пл. 126 „Татарская песня", Л. II, 6 „Баллада. С немецкого" (амебейный припев). Народный русский стиль: Сл. 93 „Заря-заряница...".

(51) Припев в романсе ср. Ж. 134 „Сиротка". Выделение концовки в обособленный метрически (без рифмы) и тематически припев ср. у Бт. 181 „Песнь Гаральда Смелого".

(52) Кольчатая цепь: Пл. 433 „Это весна", 406 „Заплетя свои темные косы..." (в строфе совпадают начало первого стиха и конец четвертого); Бр. 187 „Романс" („Не позабудь..."—укороченный последний стих, ср. прим. 56); П. III, 657 „Пью за здравие..." (слово „Мэри").

(53) Кольцо строфы с точным повторением стиха: Ф. 66 „Напрасно"; Пл. 433; Бм. 257, 26 (строфа I); П. III, 657 (стр. I). Часто у Бодлэра, „Цветы зла": „Le balcon", „L'irréparable", „Moesta et errabunda" etc.

(54) Вариация кольцевых стихов: П. III, 657 (стр. II, III); Бр. 63 „Я был любим..."; Бм. 31 (неточно), 109 (стр. II, III), 195.

(55) Кольцо из двух стихов: Сл. 69 „Прикасаясь к плечу...", 6 „Побеждайте радость...".

(56) Тип „Слыхали-ль Вы"; Л. I, 157 „Благодарю" (иное, но родственное построение); Бр. 187 („кольчатая цепь").

(57) Кольцевой параллелизм: Л. I, 69; Т. 196 „Грустный вид..."; Ж. 91 „О милый друг...", 380 „Розы расцветают"; Ф. 95 „Туманное утро", 371 „Я знал ее" (в параллельных кольцевых стихах 2+3 строфы); В. С. 96 „На палубе Торнео", 122 „Лазурное око..." (распространенный параллелизм); Бм. 101.

(58) Из всех типов композиционных повторений „кольцо стихотворения" в русской лирике—самая распространенная форма. Это подтверждается следующим подсчетом: в разобранных нами стихотворениях около 280 случаев кольца с метрическими повторениями (т. е. с повторением строфы, стиха или группы стихов, или рифмующих слов) и около 150 случаев „тематического" кольца, на 300 случаев всех остальных типов композиционных повторений, из которых около 110 примеров композиционной анафоры, около 80 случаев синтаксического параллелизма, около 80—концовки. В лирике других народов кольцо отнюдь не играет такой исключительной роли. У немецких поэтов оно встречается очень редко; романтические поэты, напр. Брентано, Эйхендорф, В. Мюллер, Гейне, пользуются по преимуществу анафорой, концовкой и припевом. Ср. однако „Лорелею" Эйхендорфа. В английской поэзии наиболее известные примеры—Байрон „Прощай" („Fare thee well...") и Китс „La belle Dame sans merci", но и здесь—лишь единичные случаи. Сравнительно чаще—у французских поэтов, напр. Верлэн „Romances sans paroles", „Dans l'interminable..", „Charleroi", „Bruxelles" и др.

(59) Кольцо типа „отчего—оттого": А. Гр. 23; Пл. 183, 265; Ф. 306 и др.

(60) Контрастирование кольцевых строф, ср. Бм. 70, 71 и др.

(61) Кольцо, как „рамка": А. Т. 232; Пл. 26, 38, 315 I, 346; Ф. 316, 389; В. Б. 36, 38; Бл. III, 39, 83 и др.

(62) Точное повторение кольцевых строф: П. II, 528, III, 651; Т. 142, 159; Ж. 200 „Песнь русскому царю"; Бр. 34, 42; К. П. 6, 14, 98; А. Гр. 23, 198; Ф. 169, 272, 321; В. С. 107 „Колдун-камень"; Бл. I, 9, 24, 177; Бм. 21. Повторение с незначительными вариациями: А. Т. 241; Пл. 26, 183, 265, 315; Т. 81; Ф. 221; В. С. 112, 124; В. Б. 38, 44; Бл. I, 69, 109, 131, 144; II, 93; Бм. 32; Сл. 83.

(63) Кольцо двустиший. Точное повторенье: П. II, 245; Ф. 148, 334. С различными вериациями: Пл. 203; В. Б. 181; Бл. I, 25; Бм. 53, 149, 185; Сл. 79 „Рассвет полусонный...". С перестановкой стихов: Л. I, 222, А. Гр. 59. Ф. 299, Пл. 438, В. Б. 87, Бм. 90, 128.

(64) Метрическое выделение кольцевых строф: Бл. I, 53; II, 88, 91; песнь Гаэтана из драмы „Роза и Крест"; Бм. 24, 40, 105.

(65) Перестановка периодов в кольцевых строфах: Ф. 332, 341; В. С. 152 (сдвинутое кольцо); Бл. I, 22, 151; III, 220; Бм. 97.

(66) A 1, 2 = Z 3, 4 с видоизм. К. П. 112; А. Гр. 57; Ф. 256, 359, 380; В. Б. 48; Бл. I, 136.

(67) A 1, 2 = Z 4, 3 с видоизм. Ф. 243, 335; Бм. 237 (рифмы смежные).

(68) Те же типы, расширенные совпадениями r 3, 4 — r 1, 2. Ф. 306, 314; Бл. I, 157; Бм. 59.

(69) A 1 = Z 4. Совпадение первого и последнего стиха отрывка невозможны в строфе с чередующимися м. и ж. рифмами. Ср. прим. 67 (во всех примерах окончания одинаковые) и прим. 63 (кольцо двустиший с перестановкой). В строфе с опоясанными рифмами (abba): А. Гр. 163; Бл. I, 103. Без рифмы: Пл. 45 „Вечер".

(70) A 2, 4 = Z 2, 4 с видоизм. Совпадения только в 4-м стихе (2 : 2): П. III,

652 „Пред испанкой“, 654 „Для берегов“ (г 4 = г 4); Л. I, 269; Ф. 332 „Весеннее небо...“, 375; В. Б. 88; Бл. I, 135, III, 225; Бм. 171; Сл. 35; только во 2-м стихе (4 : 4): Бт. 61 „Пробужденье“; А. Гр. 63; Ф. 86, 341; В. Б. 34 (сдв.); Бл. I, 207; Сл. 9; в обоих стихах: Т. 126; А. Гр. 52; В. С. 115 „Иману-Эль“; В. Б. 185; Бл. I, 49, 56, 178 (+ 3 – 3); Бм. 6 (сдв.); Сл. 41.

(71) А 2, 4 = Z 4, 2. Бт. 196; Ж. 136 „Рай“; П. III, 629; Л. I, 172; В. С. 186; Бм. 224; Бл. I, 68, 96, 121, 139; Сл. 13, 63.

(72) А 3, 4 = Z 3, 4. Ср. Бм. 196 „Гавань спокойная“ (aabb; 3 : 3); Бл. I, 217 (4 — 4 внутри стиха). В большинстве примеров расширено: Ф. 339; А. Гр. 54, 117; Бл. I, 123, 153.

(73) А 1, 3 = Z 1, 3 с видоизм. Совпадения только в 1-м стихе (3 : 3): Ф. 85; А. Гр. 97; Бл. I, 245, III, 114, 215; Бм. 75, 215. Только в 3-м стихе (1 : 1): Ф. 384 „На качелях“. В обоих стихах: Бт. 9; Л. II, 122; В. С. 54 „Какой тяжелый сон...“; В. Б. 166; Бл. I 52, 108, II 68, III 39. Расширено: В. С. 58 „В Альпах“, 137 „На смерть Майкова“; В. Б. 86, 198.

(74) А 1, 3 = Z 3, 1. П. II, 394, 467; А. Т. II, 293 „Колодники“: В. С. 114 „Шум далекий...“; Бм. 20, 163; Бл. I, 63, 64, 86, 98, 141. Расширено: В. С. 90 „О, что значат...“ (+4—4); В. С. 92 „Вижу очи“ (+2—4); Бл. I, 89 (+2, 4 — 4, 2).

(75) А 1, 2 = Z 1, 2. Рифмы смежные (aa bb): Бм. 191 (2 : 2), 65 (1, 2 – 2, 1); Сл. 21 „Живи и верь“ (2—2 со склонением рифмы).)Расширено: В. С. „Песня моря“ (+г 4); Бл. I, 125 (+г 3).

(76) Кольцо рифмовых созвучий: П. II 440, 490; Л. I 282 (Посвящение); Т. 79, 128, 315; К. П. 73, 142; А. Гр. 15; Ф. 281. 374; В. С. 71, 119, 134, 142; Бм. 55, 197, 199, 210, 214, 251; В. Б. 27 (сдв.) и др.

(77) Повторяющиеся слова—внутри стиха; рифма меняется: Ф. 135; В. Б. 36, 84, 43 (1, 3 — 1, 3 внутр. р.); Бл. I. 36, III, 30; Бм. 70, 96, 171, 234.

(78) Склонение рифмы: Ж. 12 „Фиалка“, 203 „Стансы“ (сдв.), 271 „Близость весны“; П. III, 688; К. П. 24; Ф. 138, 236, 258, 307, 367; В. С. 36; Бм. 176, 260; В. Б. 78, 135, 158: Бл. I, 138, 187, 227, II 97, 211.

(79) Первые слова = последним словам. Л. I 135; В. Б. 75; Бм. 90, 110 (с метрическим выделением последних слов в укороченном стихе).

(80) Из чрезвычайно большого числа примеров тематического кольца (около 150-ти случаев) приводим лишь некоторые. При распределении тематического кольца по двум указанным категориям возможны, конечно, переходные случаи. Словесное кольцо: Ж. 200 „Песня“, 220 „Там небеса“, 252 „Цвет завета“; Бт. 71; П. I 8, 97; Бр. 27; Л. II 16, 61; Т. 130, 170; А. Т. 231, 250, 310, 317, 332; Ф. 290, 316, 320, 327, 342; Бм. 11, 16, 73 и др.; В. Б. 3, 6, 13, 97, 98, 99 и др. Скрытое кольцо: П. I, 9, 59, 72, 82, 110, 111; II, 343, 483, 523; Бр. 79, 152; Л. I, 230, 231; II, 8, 30, 85; Т. 58, 147; Ф. 229, 234, 263, 303, 309, 389; В. Б. 32, 69, 82, 184; Бл. I, 230; II, 211; III, 20 и мн. др. Тематическое кольцо у Держ.: На смерть Бибикова, Властителям и судьям, Решемыслу, Осень (сдв.), На счастье, Изображенье Фелицы, Радость о правосудье, Хариты, Молитва, К лире, Урна, Похвала за правосудье, Русские девушки, Мужество, Мои сны, Гром, Надежда на Бога, Сетование, Издателю; с повторением слова, стоящего в рифме или рифмового созвучия: Величество Божие, К Евтерпе, К Каллиопе, Бессмертие, Соловей во сне, Снигирь, Облако, Воцарение правды, Сострадание.

(81) Сдвинутое кольцо. Свободный зачин: П. IV, 766 „Пир Петра В.“; Л. II, 204 „Бородино“; А. Т. 203 „Князь Репнин“; К. П. 30; В. С. 152; Бм. 112, 133;

В. Б. 27, 33 и др. Свободный исход: Ж. 203 „Стансы“, 234 „Мать“; П. II, 385 „К морю“, 443 „Я помню...“; К. П. 51; Бм. 6, 57; В. Б. 94 и др.

(⁸²) Различные формы спирали, в разной степени последовательные: Ж. 380 „Чего ты ждешь?...“; П. III, 633 „Бесы“, 651 „Я здесь, Инезилья...“; Л. I, 157 „Благодарю“; А. Т. 285 „Ты помнишь ли...“, II 300 „То было в утре...“; Ф. 176, 244, 304 „Тихая...“, „Не отходи...“; Бл. I, 51; Бм. 26, 216.

(⁸³) Стык. Ф. 310 „Люди спят...“ (непоследов.); Бм. 163 (между строфами). Цепное построение: Бм. 178, 250; Т. 97 „Вечер мглистый“. Цепное построение Бодлера ср. у Брюсова („Опыты“, 63), как „бесконечное рондо“.

(⁸⁴) Стилистическое значение повторений. Лирические повторения являются характерным признаком романтического, песенного стиля. У поэтов XVIII века композиционные повторения не играют существенной роли. В одах Ломоносова они не встречаются вовсе; у Державина—риторическая анафора, тематическое кольцо и хоровая кантата с припевом. Поэты пушкинской группы примыкают к той же традиции: для них слово имеет, по преимуществу, вещественно-логический смысл. Приведем цифры—число стихотворений с композиционными повторениями в отношении к общему числу стихов (исключаются черновые наброски, переводы и крупные произведения, а также различные примеры тематического кольца). Пушкин—43 (558), Боратынский—12 (222), Лермонтов—27 (377), Тютчев—17 (277), т. е. от 1 : 18 до 1 : 13. Романтическая лирика Фета и его круга показывает совсем иные цифры: Фет I (стр. 57—394)—107 (525), А. Толстой I—19 (99), Полонский I—38 (193); т. е. в среднем около 1 : 5; причем у Фета особенно замечательно разнообразие типов повторения, их последовательное осуществление в композиционном строении стихотворения и обширный размер повторяющихся единиц (целый стих и т. д.). У Вл. Соловьева цифра повторений еще увеличивается—36 (106), около 1 : 3. Употребление повторений становится самым характерным признаком композиции и стиля в лирике символистов. Бальмонт I—103 (263), т. е. 1 : 2½; В. Брюсов II—44 (149)—около 1 : 3; Сологуб III—33 (77), т. е. больше 1 : 2½; А. Блок I—64 (243)—около 1 : 3 (во II и III сборниках всего 24 случ.). В лирике Бальмонта разнообразие композиционных форм еще увеличивается. Цифры возросли бы на многое, если бы мы причитали многочисленные примеры лирических повторений без строгого композиционного построения и отбросили бы канонические формы сонета, октав и т. д., где повторения не встречаются. У Блока особенно часто кольцо, причем, как уже у Вл. Соловьева, большое распространение получают сравнительно редкие формы 1, 3—1, 3; 2, 4—2, 4 (и соотв. обращенные формы), которые в чистом виде у ранних поэтов почти не встречаются. В стихотворениях „преодолевших“ романтическую стихию символизма поэтов повторения постепенно исчезают. У Ахматовой: стихи из книги „Вечер“ (Четки“, 2-ая часть)—5 (30), т. е. 1 : 6; „Четки“ (основная часть)—4 (52), т. е. 1 : 13; „Белая Стая“—5 (83), т. е. 1 : 16½; в „Подорожнике“—только одно стихотворение, при том—шуточное (39). У Мандельштама в „Камне“—3 примера, из них 2 в ранних стихах. У Кузмина в сборнике „Вожатый“—один пример (стр. 17, кольцо), в последней книге „Нездешние вечера“—только, как стилизация, в отделе „гностических стихов“ (ср. „Учитель“, 84—редкий пример амебейного припева). Эти цифры достаточно показательны, чтобы подтвердить значение лирических повторений для романтической поэтики, в частности для „музыкального“, песенного стиля русских романтиков и символистов.

(⁸⁵) Тип „Певицы“ Фета: П. 465 „Зимний вечер“. Неточно: В. С. 86 „Ветер...“; А. Б. I, 50; II, 139.

([86]) Из литературы о канонизованных повторениях, ср. Th. de Banville „Petit traité de poésie". F. Rassmann „Triolette der Deutschen", 1815—17. A. Ch. Swinburne „A Century of Roundels" 1883. P. Gaudin „Du rondeau, du triolet, du sonnet" 1870. Phuhl, „Untersuchungen über die Rondeaux und Virelais" 1887. Müller L „Das Rondel..." (Ausg. Abh. Rom. Phil. XXIV, 1 сл.). Casini „Le forme metriche italiane", Fir. 1890². Hügli „Die romanischen Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker" и общие пособия—Minor op. cit, Schipper II, 915 сл., Шульговский и др. Там же—библиография. Для библиографических справок по французской метрике—Thieme „Essai sur l'histoire du vers français", 1916.

([87]) Свободными или вольными стихами мы называем стихи, не имеющие строгой метрической композиции. В противоположность лирике строфической, в таких стихах размеры ритмического ряда (стиха) являются величиной переменной; стихи, в свою очередь, об'единяются в ритмические группы, различные по величине и построению. Таким образом понятие свободного стиха относится нами не к употреблению более свободного метрического принципа (счет ударений в чисто-тонической системе) вместо более строгого (счет слогов по стопам в силлабо-тонической), а к употреблению более свободного закона композиции, который может действовать в пределах различных метрических систем. В самом деле, в XVIII веке „вольными стихами" называли обычные силлабо-тонические стихи с рифмой, при условии изменения числа стоп в стихе и расположения рифм (т. е. группировки стихов) в строфе. Такими вольными ямбами писались басни (Крылов), комические поэмы (Богданович „Душенька"), интимные послания друзьям, стихотворные комедии („Горе от Ума"). Ср. Остолопов „Словарь древней и новой поэзии", 1821, т. I, 439. Впечатление ритмической упорядоченности создается здесь единообразием основного ритмического движения (чередование неударных и ударных слогов), причем это движение как бы распадается на отдельные ритмические волны различной длины, нарастающие и ниспадающие, в различных между собой сочетаниях. В свободном стихе, не имеющем рифмы, границы отдельного стиха или строфической группы определяются синтаксическим членением; при этом, так как метрические границы стиха (число стоп или слогов в стихе) являются величиною переменной, синтаксическое членение должно быть гораздо более отчетливым, чем в обычных белых стихах, где границы ритмического ряда закреплены постоянной метрической повторностью (напр. в пятистопном ямбе драматического белого стиха—10 или 11 слогов с метрическими ударениями на четных слогах). Тем более это относится к свободным стихам, построенным по чисто-тоническому принципу, в которых, к обычному для дольников изменению в числе слогов между ударениями, прибавляется также колебание в числе ударений (метрических долей).

([88]) Большие и малые синтаксические группы в ритмической прозе обозначались в античной риторике, как „kola" и „kommata" (в латинской терминологии „membra" и „particula"). Ср. Fr. Blass, „Die Rhytmen der asianischen und römischen Kunstprosa", Lpz. 1905, стр. 10—17.

([89]) Литература о ритме художественной прозы: Norden „Die antike Kunstprosa". Fr. Blass „Die Rhytmik der attischen Kunstprosa". Fr. Blass „Die Rhytmen der asianischen und römischen Kunstprosa", Lpz. 1905. Zielinski „Der Rhytmus der römischen Kunstprosa u seine psychologischen Grundlagen" Lpz. 1906. „Der constructive Rhytmus in Cicero's Reden" („Philologus", Supplbd. XIII, 1914) „Das Clauselgesetz in Cicero's Reden" (Philol., S. Bd. IX). K. Burdach „Über den Satzrythmus der deutschen Prosa", Sitzber. d. k. Pr. A. d. Wis. 1901. Fijn van Draat „Rhythm in english prose", Hdbg. 1910 (Angl. Forsch. 29); его же „Rhythm in

english prose" (Anglia, XXXVI, 1912). По русски имеется кроме статьи А. Белого („Горн" № 2) работа Б. В. Томашевского „Ритмический анализ текста Пиковой Дамы", к сожалению, до сих пор не напечатанная.

Между обычной прозой и прозой ритмической, с одной стороны, между ритмической прозой и свободными стихами, построенными по чисто-тоническому принципу (как стихи Кузмина)—с другой, существуют только количественные различия: при отсутствии строгой метрической схемы можно говорить лишь о бо́льшей или меньшей ритмической упорядоченности речи („ритмичности"). В ритмической речи (свободных стихах или ритмической прозе) число неударных между ударениями заключено в более или менее узкие границы, позволяющие об'единять подчиненные одному ударению группы слогов (речевые такты), как более или менее равные метрические единицы (доли); колебания в числе ударений (или долей) ритмического ряда, границы которого обычно указаны членением синтаксическим, также заключены в известные пределы, позволяющие рассматривать звуковые ряды, как приблизительно соответствующие друг другу ритмические единицы высшего порядка (стихи),—как бы ритмические волны различной длины, нарастающие и ниспадающие, но связанные единообразием некоторого общего ритмического импульса; кроме синтаксического членения границы ряда могут быть обозначены метрическим окончанием известного типа („клаузулой"); наконец, более или менее последовательные формы синтаксического параллелизма служат композиционному об'единению ритмических рядов в свободно организованные строфические группы. Задача исследователя ритмической речи—определить **пределы** художественного упорядочения во всех указанных отношениях, там, где отсутствие простой метрической повторности делает очевидно невозможным применение неподвижной метрической схемы.

ОГЛАВЛЕНИЕ.